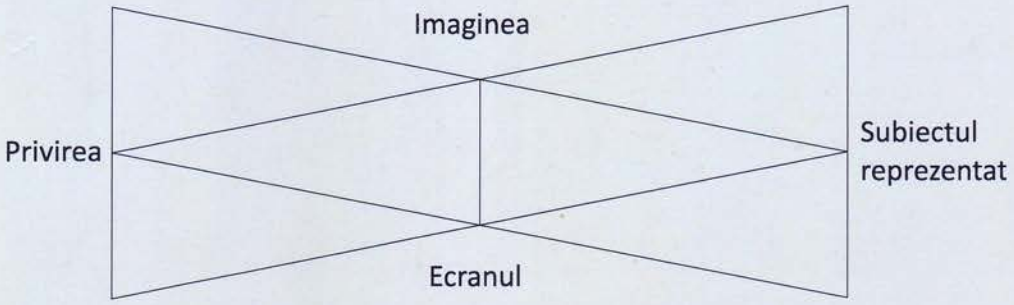
CRISTIAN NAE

EDITURA ARTES



MODURI DE A PERCEPE

O INTRODUCERE ÎN TEORIA ARTEI MODERNE ŞI CONTEMPORANE

ESENȚIAL

ARTE VIZUALE

Cartea de față își propune să reprezinte o introducere utilă în teoriile artei moderne și contemporane, care își asumă rolul de a chestiona relația dintre subiectul receptor și opera de artă din perspectiva raporturilor sociale și a relațiilor de putere, a retoricii vizuale și a structurilor dorinței. Ea urmărește conceptele și teoriile care au influențat decisiv studiul imaginii în ultima jumătate de veac, explorând diverse modalități în care putem analiza critic vizualitatea, formalizate în cadrul unor teorii și aplicate domeniului artelor vizuale. Asumpția fundamentală sub care operăm în lucrarea de față este aceea că "modurile de a percepe", sau, altfel spus, modalitățile de a privi și de a interpreta informate socio-cultural, precum și modalitățile de a teoretiza receptarea artei, au cunoscut o transformare istorică influențată atât de mutațiile și reconfigurările subiectului perceptor, cât și de transformările obiectului perceput și interpretat – adică ale artei însăși.

Consider că o asemenea introducere poate deveni utilă generațiilor următoare de istorici, critici de artă și esteticieni, care vor mânui cu abilitate și vor rafina critic aceste concepte fundamentale deja datate, precum și generațiilor actuale de artiști vizuali în căutarea unor compendii nepretențioase. Mai mult decât atât, făcând publică această introducere cu scop preponderent didactic mărturisesc speranța că cititorii săi mai puțin informați, care nu studiază în mod particular arta, dar care doresc să descopere modalități de înțelegere critică a fenomenului artei moderne și contemporane, pot afla în această sinteză un solid punct de plecare către propria lor aventură interpretativă în hățișul formelor de expresie artistică actuale.

teorie social-critică • psihanaliză • semiotică • poststructuralism • estetică relațională și dialogică • teorie post-colonială

ISBN 978-606-547-084-2

CRISTIAN NAE

MODURI DE A PERCEPE

O INTRODUCERE ÎN TEORIA ARTEI MODERNE ȘI CONTEMPORANE

EDITURA ARTES 2013

Carte apărută în cadrul proiectului de cercetare nr. 104/2010, cod 604, finanțat de CNCS UEFISCDI.

Copertă și design: Oana Maria Nae

Redactor: Oana Maria Nae

Colegiul științific: prof. univ. dr. Jenö Bartos, prof. univ. dr. Petru Bejan, conf. univ. dr. Matei Bejenaru, conf. univ. dr. Valenin Sava, prof. univ. dr. Tereza Sinigalia, prof. univ. dr. Maria Urmă, prof. univ. dr. D. N. Zaharia

COLECȚIA ESENȚIAL-ARTE VIZUALE este coordonată de Cristian Nae

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
NAE, CRISTIAN
Moduri de a percepe : o introducere în teoria artei moderne și contemporane / Cristian Nae. - Iași : Artes, 2013
Bibliogr.
ISBN 978-606-547-084-2

7.01

CUPRINS:

INTRODUCERE. TEORIA ARTEI CA TEORIE CRITICĂ A VIZUALITĂȚII..... 7
Percepție și vizualitate: estetica, teoria artei și cultura vizuală..... 7
"Cartezianismul simbolic" și descentrarea subiectului privitor..... 10
De ce arta modernă și contemporană?..... 12
Ce conține acest volum și cum poate fi el utilizat?..... 14
Conflictul interpretărilor: care dintre aceste teorii este mai adecvată ?..... 22

IMAGINE, SOCIETATE ȘI IDEOLOGIE: TEORIA SOCIAL-CRITICĂ A ARTELOR VIZUALE..... 27
Sursele marxiste ale teoriei social-critice..... 27
Opera de artă ca produs social: munca aliena(n)tă și fetișismul mărfii..... 27
Artă și muncă..... 31
Artă și ideologie..... 36
Naturalizarea ideologiei: imagini și "mituri"..... 44
Imagine și interpelare..... 47
Experiența estetică în epoca reproductibilității tehnice a imaginii: Walter Benjamin..... 51
Tehnologia modernă și ontologia operei de artă..... 51
Artă, atitudine critică și angajament politic..... 53
Transformările percepției estetice în modernitate..... 55
Transformarea conceptului de experiență..... 58
Fascinația mărfii și critica ideologiei..... 61
Autonomia operei de artă în epoca industriei culturale: Theodor Adorno..... 63
Industria culturală și autonomia artei..... 63
Critica industriei culturale : avangardă, reificare formală și kitsch..... 66
De la opera de artă la comercializarea experienței estetice..... 70
Adevărul artistic și critica aparenței estetice..... 73

IMAGINEA-ECRAN: TEORII PSIHANALITICE ALE ARTEI ȘI REPREZENTĂRII VIZUALE..... 81
Moștenirea psihanalizei freudiene : elemente de estetică și teoria artei..... 81
Psihanaliza freudiană și analiza imaginii..... 81
Subiectul divizat : eu, supraeu, sine..... 83

Un alt model al creației artistice : sublimarea și travaliul viselor 86
Reprimare, fetișizare și traumă 90
Evenimente traumatice: funcția cathartică a artei 94
Doliul, melancolia și straniul 98
Revizuiri și limitări 101
Între psihanaliză și semiotică: teoria lacaniană a privirii și subiectivizării **102**
Procesul de structurare a subiectivității: triada Simbolic – Imaginar– Real 102
Privirea ca mecanism de subiectivizare 108
Ecranul și privirea cinematică 113
Dincolo de plăcerea estetică 116
Colapsul simbolizării **121**
Informul și abjecția 121
Sublimul realului 125

IMAGINE ȘI SEMN: TEORII STRUCTURALISTE ALE ARTELOR ȘI REPREZENTĂRII VIZUALE **133**
Lumea ca univers de semne 133
Imagine și semn 133
Structura şi funcţiile semnului 136
Icon și index în arta modernă 139
Lingvistica structurală 140
Mesaje și coduri 141
Semioza și analiza structurală a artelor vizuale **144**
Colajul ca metalimbaj vizual 144
Indexicalitate și codificare în imaginea fotografică 145
Expansiunea sculpturii şi structura câmpului artistic postmodern 150
Sisteme şi texte: analiza structurală a obiectului artistic **152**
Estetica sistemelor: opera de artă ca "software" 152
Opera deschisă 156

IMAGINE ȘI TEXT: TEORII POST-STRUCTURALISTE ALE ARTELOR ȘI REPREZENTĂRII VIZUALE **161**
Instabilitatea semnului vizual și disoluția operei de artă **161**
Ce este post-structuralismul? 161
Primatul textului şi "moartea autorului" 163
Estomparea afectului şi fragmentarea subiectivităţii 165
Asemănare şi similitudine 168
Disoluția binomului copie-original: simulacru și simulare 170
Hiperrealism și simulare 174

Simulaționism și recodificare 176
Instabilitatea semnului în cadrul gândirii poststructuraliste 177
Imagine și intertexualitate 180
De la operă la (inter)text: plăcere vs. juisare 181
Arta contemporană ca (inter)text 184
De la bricolaj la postproducție 186
Poststructuralism și postmodernism: constituirea "noului" și problema originalității **188**
Ideea de originalitate în pictura modernistă 188
Citare, parodie și transformare a arhivei culturale 189
Apropriaționismul și critica originalității 192
Pierderea originii: fragmentare și alegorie 195
Deconstrucția prezenței **197**
Text și context 197
Operă și încadrare 199

IMAGINE, DISCURS, PUTERE: TEORII POST-STRUCTURALISTE ALE ARTELOR ȘI REPREZENTĂRII VIZUALE **207**
Arheologia discursului și genealogia puterii: Michel Foucault **207**
"Savoir/pouvoir": discursul estetic și analiza puterii 207
Subiectul ca efect discursiv 211
Ce este un autor? 212
Instituțiile artistice ca aparate disciplinare 217
Modelul panoptic generalizat 219
Biopolitică și bioputere 220
Utopie și heterotopie 221
Discursul și arhiva 224
Practicile disciplinare și noțiunea de realism fotografic 225
Muzeul de artă ca dispozitiv ortopsihic 228
Muzeul și logica arhivei 230
Critica instituțională 233
Normalizare și rezistență: corpul drept câmp de luptă 236
Limitări și critici ale gândirii foucaldiene 238
Spațiu, putere, teritoriu: Deleuze-Guattari și gândirea nomadă **241**
Teritoriu, spațiu striat/neted, rizom 241
Spațiu, loc și subiectivitate: "geografii relaționale" 243
Producția semiotică a spațiului urban 247

REPREZENTARE ȘI PARTICIPARE: TEORII CRITICE ALE ARTEI ÎN SPAȚIUL PUBLIC **255**
Artă și comunitate: de la interacțiune la participare **255**

Spațiu, loc, comunitate: transformările practicilor artistice "site-specific" 255
"Turnura colaborativă" 257
Estetica relațională. De la obiecte la relații sociale **261**
Funcția socială a artei 261
Opera de artă drept creație relațională 262
Forma relațională 263
Judecata estetică 264
Convivialitate construită 266
Critici la adresa esteticii relaționale: antagonism și disensiune 268
Estetica dialogică: artă, comunicare și comunitate **270**
Arta dialogică și etica reprezentării 270
Aspectul estetic al dialogului 274
Judecata estetică și temeiurile sale: considerații post-kantiene 276
O comunitate fără fundamente? 277
Estetică și politică: "împărtășirea sensibilului" 278

GLOBALIZARE ȘI REPREZENTARE A IDENTITĂȚII: TEORIA POST-COLONIALĂ A ARTELOR VIZUALE **283**
Politici ale identității și reprezentării culturale 283
Esențialism și anti-esențialism 284
Orientalism și exotizare 287
Eurocentrismul și vocea subalternului 292
Globalizare și localitate 296
Artistul ca etnograf 299
Identitate națională și esențialism strategic 300
Identitate hibridă și traducere culturală 302

BIBLIOGRAFIE **309**

INTRODUCERE. TEORIA ARTEI CA TEORIE CRITICĂ A VIZUALITĂȚII

Percepție și vizualitate: estetica, teoria artei și cultura vizuală

După cum sugerează subtitlul – lung și pretențios – pe care îl poartă, lucrarea de față își propune să ofere nu doar o perspectivă de ansamblu asupra unor teorii majore ale artei moderne și contemporane, ci și o lectură critică asupra condiției actuale a discursului estetic de inspirație continentală, prin situarea sa în câmpul mai larg al teoriilor contemporane asupra artelor vizuale. Ca modalitate de analiză, ea se prezintă drept o abordare tematică a problemei receptării artei în tradiția europeană, urmărind modul în care figura esteticii moderne se conturează în secolul al douăzecilea în negativ. Această figură se relevă parțial sub impactul unor noi modele de gândire filosofică care interoghează critic constituirea subiectivității și a vizualității și parțial sub presiunea unor modalități artistice de lucru care recuzau multe dintre presupozițiile esteticii kantiene sau ale celei romantice. Altfel spus, acest volum urmărește convulsiile și răsturnările pe care le-a cunoscut această problemă în strânsă relație cu multiplele tipologii de interpretare proprii istoriei artei și nu în ultimul rând, cu mutațiile și revoluțiile practicii artistice ca atare.

Rațiunile pentru care am optat pentru această abordare sunt deopotrivă structurale și conjuncturale. În cea din urmă privință, ele privesc modul de înțelegere al teoriei receptării artei în cultura română actuală, în care reflecțiile estetice joacă un rol central. Prin urmare, am considerat semnificativă asocierea esteticii cu teoria artei, identificând acolo unde am considerat necesar modul în care reflecțiile estetice s-au împletit cu reflecții provenind din teoriile critice aplicate în istoria artei, precum și din studiile culturale și vizuale. De asemenea, limitarea discuțiilor la câmpul artei moderne și contemporane (suficient de vast și explorat extrem de sumar în volumul de față) este motivată de importanța pe care cultura vizuală o dobândește în cadrul modernității și postmodernității.

Titlul lucrării constituie o referință la celebra lucrare a lui John Berger *Ways of Seeing*, considerată una dintre contribuțiile fundamentale la ceea ce astăzi este cunoscut sub denumirea de "studii vizuale"[1]. În lucrarea sa de pionierat, Berger a susținut faptul că vederea reprezintă o formă de cunoaștere anterioară vorbirii și scrierii, care solicită o abordare aparte, imaginile reprezentând, printre altele, un loc în care diferențele sociale sunt articulate cultural[2]. Un aspect semnificativ al lucrării lui Berger este acela de a fi demonstrat faptul că imaginile diferenței sociale acționează asupra spectatorilor nu doar prin ceea ce arată, ci și prin *tipul de privire* la care acestea invită. Printre autorii semnificativi care au abordat această chestiune în ultimele decenii, Chris Jenks consideră *vizualitatea* drept o modalitate implicită de organizare a relațiilor sociale realizate prin intermediul actului de a vedea, înțeles în consecință nu ca un dat natural, ci ca un compus de strategii de a cunoaște, a dori și a exercita puterea[3]. Acestui înțeles al vizualității, restrâns la o relație implicită cu exercitarea puterii, îi este asociat, în sens mai larg, termenul de *regim scopic*, ambii termeni desemnând, potrivit lui Gillian Rose, modurile în care atât *ceea ce este văzut* cât și *felul în care este văzut* sunt construite cultural[4]. Prin termenul de cultură, Rose înțelege, în acord cu autori precum Stuart Hall sau Ian Heywood și Barry Sandywell, nu atât o colecție de artefacte, cât mai curând "un proces, un set de practici" situate social, sau "un domeniu socio-istoric compus din practici interpetative"[5].

Asumând așadar distincția dintre *vedere* (înțeleasă drept capacitate naturală de a privi, augmentată de diverse tehnologii) și *vizualitate* (ca modalitate de a privi codificată, construită social și cultural)[6], lucrarea propune o introducere în teoriile majore care au influențat decisiv studiul imaginii în ultima jumătate de veac, explorând diverse modalități în care putem analiza critic vizualitatea, formalizate în cadrul unor teorii și aplicate domeniului artelor vizuale. Astfel, volumul de față trebuie înțeles cu precauție, el nefiind un tratat despre percepția vizuală, nici un compendiu de teorii contemporane ale percepției, ci mai curând, o introducere în teoriile critice care chestionează modalitățile în care actul de a vedea, de a interpreta și de a înțelege imagini este constituit social și cultural. Prin termenul de

"teorie critică" înțeleg aici o reflecție asupra efectelor și condiției sociale a imaginilor artistice, precum și asupra relației pe care acestea le instituie cu privitorii, capabile să dea naștere unei reflecții cu privire la limitele și formele acestor relații și să ofere posibilități de subiectivizare alternative celor asumate potrivit unei atitudini de receptare "naturale", uzuale.

Deși nu își propune să reprezinte o introducere în domeniul interdisciplinar al studiilor vizuale, mult mai preocupate de relațiile complexe dintre imaginea artistică și cultura populară, precum și de modalitățile de interpretare a imaginii provenite din științele umane care depășesc metodele tradiționale ale istoriei artei, această referință semnalează faptul că multe dintre teoriile artei succint prezentate aici din perspectiva relațiilor lor cu teoria estetică constituie fundamentul pentru "revoluțiile" metodologice petrecute și în alte discipline, precum cea a istoriei artei. De asemenea, situarea analizelor conținute aici în planul analizei imaginii și a regimului scopic este fundamentală pentru înțelegerea și analiza creației artistice. Totuși, cartea de față nu reprezintă nici o introducere în metodologiile istoriei artei, față de care se situează într-un raport de proximitate, diferențiindu-se prin obiectul său de interes imediat (analiza receptării artei), și nici o introducere în strategiile de interpretare a imaginii artistice frecvent utilizate astăzi în articularea discursului istorico-critic, față de care își propune să se situeze într-o complementaritate benefică, furnizând o explicație a conceptelor cheie utilizate de aceste analize.

Asumpția fundamentală sub care operăm în lucrarea de față este aceea că "modurile de a percepe", sau, altfel spus, modalitățile de a privi și de a interpreta informate socio-cultural, precum și modalitățile de a teoretiza receptarea artei, au cunoscut o transformare istorică influențată atât de mutațiile și reconfigurările subiectului perceptor, cât și de transformările obiectului perceput și interpretat – adică ale artei însăși. Sub raport istoric, cartea încearcă să pună în discuție teme majore ale disciplinei esteticii moderne ca teorie generală a percepției și experienței artistice, trecând în revistă criza sa în timpul avangardelor și neo-avangardelor secolului douăzeci, declinul și redefinirea sa prin intermediul teoriilor semiotice, post-marxiste și

psihanalitice, precum și resurecția sa recentă în conjuncție cu diverse moduri de gândire politică. În același timp, cercetarea de față conectează strâns disciplina esteticii cu cea a teoriei artei, considerând esteticul drept un mod istoric determinat de a percepe arta printre multe altele posibile, a căror articulare voi încerca să o schițez în paginile ce urmează. Ceea ce unește teoriile prezentate în cuprinsul acestui volum este atitudinea lor critică la adresa subiectivității de tip cartezian și a idealismului transcendental, precum și conjugarea acestor critici cu aspecte care privesc structurile de putere și dominație exercitate în câmpul artei și prin intermediul acesteia. Cu alte cuvinte, ele se raportează critic la problema reprezentării vizuale și împărtășesc ipoteza descentralizării eului în raport cu dorința, limbajul și puterea.

"Cartezianismul simbolic" și descentrarea subiectului privitor

În ansamblul său, lucrarea desfășoară o privire fragmentară și „perspectivală" asupra problemei receptării artei, luând ca fir director al cercetării transformările cele mai importante pe care le-a cunoscut articularea subiectivității în gândirea filosofică de tip continental. Perspectiva din care am ales să prezentăm ideile despre sine, artă și realitatea socio-culturală provenite dintr-o serie diversă de teorii precum psihanaliza, teoriile social-critice, semiotica și structuralismul, post-structuralismul (conținând îndeosebi o discuție a gândirii foucaldiene asupra nexului putere/cunoaștere și regimului biopolitic al modernității, însoțită de câteva aplicații ale gândirii deconstructiviste și de câteva elemente privind critica spațială dezvoltată de Deleuze și Guattari) și teoria post-colonială este aceea a criticii modelului cartezian al sinelui și al percepției vizuale, considerat de Gene Doy modelul fundamental al viziunii moderne asupra subiectului și a relației sale vizuale cu lumea înconjurătoare[7].

Filosofia carteziană a postulat existența unui subiect rațional (*res cogitans*) care interacționează cu propriile sale senzații și cu lumea materială (*res extensa)*. Astfel, modelul cartezian descris de Gen Doy prin sintagma "cartezianism simbolic" a devenit, cel puțin în cadrul teoriilor artei și imaginii vizuale, sinonim cu postularea unui spectator abstract, redus la un "ochi incorporal", care supraviețuiește lumii

materiale asemeni unui spectator neutru și (atot)stăpânitor[8]. După cum observă Doy, acest model al percepției vizuale diferă substanțial de teoriile efective susținute de Descartes, constituind o radicalizare interpretativă ce oferă o perspectivă idealizată asupra relației dintre sine și corp[9]. Exprimat pe scurt, acest model consideră că reprezentarea vizuală de tipul perspectivei albertiene pune în centrul lumii subiectul perceptor, ca subiect stăpân pe sine în raport cu care se constituie spațiul reprezentării. Totodată, în acest demers, subiectul este redus la o funcție mentală. În opinia lui Martin Jay "mintea este cea care vede cu adevărat, și nu ochiul"[10]. Pentru a desemna centralitatea vederii în filosofia socială și în epistemologia modernă, dar și rolul său constitutiv în conturarea unor tehnologii disciplinare implementate la nivelul vieții sociale, Martin Jay a propus termenul de "oculocentrism"[11].

Teoriile moderne și contemporane ale artei au chestionat atât rolul central al subiectului în sistemul de reprezentare vizuală contemporan cât și caracterul său neutru și incorporal. Astfel, pentru toate aceste teorii, subiectivitatea celui care privește arta este mai curând rezultatul interacțiunilor dintre agentul rațional și mediul social în care acesta trăiește, aflându-se într-o continuă luptă pentru autonomizare. Ele asumă faptul că subiectul contemporan este fragmentat, instabil, incapabil de totalizare, influențat radical de situarea într-un corp, de dorințele ce se constituie datorită interacțiunii dintre viața psihică, cea socială și cea biologică, de limbajul prin intermediul căruia acestea sunt comunicate, precum și de situarea individului în raporturi de putere prestabilite prin apartenența la o anumită clasă socială, rasă și gen și mediate de un ansamblu de practici culturale.

Cu alte cuvinte, putem considera această carte ca propunând, din punct de vedere metodologic, o teorie a esteticii drept critică a reprezentării vizuale. De asemenea, ele operează o deconstrucție a presupozițiilor majore provenite din estetica de tip kantian și hegelian care vizau constituirea subiectului receptor. Astfel, lucrarea anticipează şi o posibilă istorie a esteticii ca analitică a subiectivității. De asemenea, universalitatea judecăților estetice și teleologia

spiritului universal sunt recuzate prin intermediul unei contextualizări a subiectului perceptor.

Prin aceasta nu înțelegem să subscriem unei metodologii teleologice sau cauzale, nici unei priviri liniare asupra temporalității. Perspectiva cronologică asupra uneia sau alteia dintre teoriile artei expuse în această carte ne ajută doar să situăm teoriile și conceptele discutate în ansamblul socio-cultural mai larg în relație cu care acestea pot fi mai ușor înțelese, furnizând repere pentru o dezvoltare, de multe ori sincronică, iar alteori, întârziată a acestor idei. După cum se poate lesne observa din exemplele și studiile de caz oferite, considerăm de asemenea că pertinența unor teorii nu se rezumă la obiectele imediate de analiză accesibile autorilor înșiși, ci se poate extinde în timp asupra unor obiecte pe care aceștia nu le-au avut și nu le puteau avea în vedere. Mai mult, anumite lecturi, precum cele realizate de Walter Benjamin avangardelor istorice, își pot dovedi utilitatea și forța de introspecție mult mai târziu, abia după ce tumultul transformărilor culturale s-a cristalizat în forme relativ stabile.

De ce arta modernă și contemporană?

Specificarea domeniului de aplicabilitate al acestor teorii la arta modernă și contemporană poate părea deopotrivă insuficientă și excesiv de restrictivă. Mulți cititori o pot considera insuficientă, datorită diversității inerente a ceea ce denumim "artă modernă", imposibil de subsumat unui singur ansamblu de preocupări și "manifeste artistice", precum și datorită dificultăților ce privesc periodizarea a sa. Aceste dificultăți se accentuează în condițiile raportării sale la sensurile filosofice, economice sau social-politice ale modernității. Cu ce înțeles al modernității operăm? Este legitim să exemplificăm idei teoretice cu lucrări care provin din modernitatea timpurie, de secol XVII, specifică dezvoltării cartezianismului și monadologiei leibniziene, sau suntem nevoiți să ne limităm la ansamblul acelor imagini considerate îndeobște artă modernă, produse după cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și asociate curentelor realismului, romantismului, impresionismului și post-impresionismului, precum și avangardelor istorice? Dificultățile privind

periodizările se extind și asupra distincției dintre artă modernă și artă "contemporană"? Când se termină arta modernă și când începe arta contemporană? Pe ce temei putem considera, de pildă, că neo-avangardele din anii șaizeci reprezintă artă contemporană, asemenea multor autori, și pe ce criterii putem include expresionismul abstract sau arta informală, produse după cel de-al doilea război mondial, în arta contemporană[12]? În raport cu aceste temeri, consider că o asemenea periodizare precisă ar limita drastic eficacitatea critică a teoriilor expuse, mai cu seamă că unele dintre acestea, precum analizele desfășurate de Lacan asupra privirii și extensiile sale în critica culturală de orientare feministă cuprind deconstrucția modelului cartezian al privirii, deseori asociat, în mod anacronic, inventării perspectivei albertiene. De asemenea, ele se pot extinde asupra reprezentărilor nudității feminine în arta post-renascentistă, odată cu separarea tot mai mare a artei de funcțiile sale pur religioase. Cu câteva asemenea excepții justificate, analizele realizate în tomul de față sunt limitate de cele mai multe ori la exemple împrumutate din arta secolelor nouăsprezece și douăzeci.

Restricția exprimată în subtitlul acestei lucrări poate părea de asemenea excesivă. Sunt aceste teorii limitate doar la arta produsă în aceste două secole? Sunt conceptele pe care le pun în joc aplicabile și altor producții culturale și practici de reprezentare vizuală? Și care este relația dintre artele vizuale și reprezentarea vizuală pusă în joc de aceste demersuri expozitive? În această privință, alegerea celor două noțiuni se datorează faptului că nu am optat pentru o exemplificare contrastantă sau comparată, care ar fi extins această carte transformând-o într-un tratat de studii vizuale (pe cât ar permite un asemenea domeniu interdisciplinar și prin definiție deschis, fragmentar și dinamic). Așadar, deși unele dintre aceste teorii sunt aplicabile reprezentării vizuale în genere, am optat pentru eliminarea referințelor la cultura vizuală contemporană în sens larg, focalizându-mă doar asupra fenomenului artistic (mai precis, acelor artefacte, producții culturale și practici semnificante desemnate astăzi drept artă) și mai mult decât atât, asupra unor exemple faimoase, pentru a facilita pe cât de mult posibil relația dintre teorie și aplicația sa.

Alegerea artei moderne și contemporane ca domeniu de aplicabilitate al acestor teorii este motivată însă și de crescânda importanță a culturii vizuale în modernitate. După cum au observat autori diverși precum Jonathan Crary, Martin Jay, Timothy Mitchell, Tony Bennett, Nicholas Mirzoeff sau Chris Jenks, vizualitatea ocupă în societatea modernă și în formele sale specifice de cunoaștere și de reprezentare un rol tot mai însemnat[13]. De pildă, Nicholas Mirzoeff și Chris Jenks au subliniat asocierea dintre cunoaștere și vedere în modernitate, și disocierea dintre acestea în post-modernitate datorită crescândei mefiențe cu privire la adevărul imaginilor[14]. Timothy Mitchell sau Tony Bennett au subliniat relația dintre tehnologiile vizuale puse în scenă de expozițiile universale din secolul al XIX-lea și formele de cunoaștere și reprezentare de tip colonial[15]. Jonathan Crary și Martin Jay au subliniat caracterul "oculocentric" al formelor de reprezentare socială și influența tehnologiei asupra modurilor de a percepe lumea și noțiunii comune de realism[16]. Este firesc, așadar, să ne limităm analizele noastre la teorii ale reprezentării vizuale, și în particular, ale artelor vizuale, care provin din modernitate și care se aplică producției artistice contemporane sau posterioare acestor teorii, sau în situații bine stabilite, unor construcții vizuale care împărtășesc condiții de producție sau presupoziții culturale similare celor teoretizate ulterior realizării lor. Astfel se explică posibilele anacronisme pe care cititorul le-ar putea sesiza parcurgând această carte.

Ce conține acest volum și cum poate fi el utilizat?

Cartea de față își propune să reprezinte o introducere utilă în teoriile artei moderne și contemporane care își asumă rolul de a chestiona relația dintre subiectul receptor și opera de artă din perspectiva raporturilor sociale și a relațiilor de putere, a retoricii vizuale și a structurilor dorinței care condiționează producția de artă vizuală din secolul al XX-lea, percepția și interpretarea sa. Ea se adresează în primul rând studenților secțiilor de istoria și teoria artei, precum și a celor care studiază filosofia și, prin extensie, literele, în speranța că aceștia vor găsi în paginile ce urmează explicații succinte și

ilustrări convingătoare ale unor concepte fundamentale și idei directoare provenind din operele unor autori semnificativi pentru articularea uneia sau alteia dintre teoriile vizate. De asemenea, ea se adresează studenților care urmează diverse discipline artistice la nivel de masterat (pictură, sculptură, grafică, fotografie), în speranța că aceștia vor găsi în această carte un glosar de termeni utili pentru situarea auto-reflexivă a propriei practici artistice în câmpul producției artistice actuale. Parcurgând-o, aceștia își vor putea îmbunătăți abilitățile de comunicare teoretică, de analiză critică și de interpretare a imaginii artistice, contribuind la edificarea unei personalități artistice ancorate în limbajul actual al criticii de artă, precum și al istoriei artei și studiilor vizuale.

Păstrând filiația conceptuală propusă de Paul Ricoeur sub titulatura de "hermeneutică a suspiciunii"[17], analizele noastre vor începe cu prezentarea succintă a contribuțiilor lui Sigmund Freud și Karl Marx la analiza culturii (și implicit, a artei) în termenii travaliului psihic al inconștientului și ai producției sociale, înțelese drept modalități diferite de descentrare atât a modelului cartezian al vederii monoculare cât și a autonomiei subiectului kantian al judecății de gust. Acestea sunt însoțite la rândul lor de modalități distincte de interpretare a semnelor și implicit, a limbajului artei. Absența ideilor lui Nietzsche din acest volum este justificată de prezența lor difuză în gândirea poststructuralistă. Pentru o mai bună înțelegere a acestor idei, vom încerca aplicarea lor în analiza unor momente distincte din arta modernă și a unor forme artistice influențate mai mult sau mai puțin subtil de aceste moduri de gândire. Tot în modernitatea de început de secol douăzeci, problema situării sociale a subiectului capătă o importanță sporită, ce va fi discutată în cadrul teoriilor critice ale societății. Odată cu industrializarea și urbanizarea, sfârșitul secolului al XIX-lea dă naștere unei noi sensibilități creată de viața în marile orașe și raportarea individului la mase. Problema temporalității imaginii, a memoriei și a alegoriei, articulată fragmentar de Walter Benjamin, notele sale privind pierderea aurei în urma reproductibilității mecanice a operei de artă, precum și analiza șocului ca forme de experiență estetică proprii modernității alienate constituie, în

opinia noastră, un subiect de reflecție necesar. Mărturie pentru forța lor de penetrare a contextului epocii stau dadaismul și estetica constructivistă, precum și arhitectura funcționalistă a avangardelor. Aceste reflecții vor fi complementate succint de critica autonomiei artei în condițiile industriei culturale dezvoltată de Theodor Adorno, punând în paralel cele două concepții despre funcția critică a *mimesis*-ului dezvoltate de cei doi autori mai sus amintiți. Problema caracterului spectacular al artei contemporane aduce cu sine observația potrivit căreia însăși experiența senzorială a subiectului, captiv în dispozitivele estetice sofisticate inventate de artiști, devine obiectul practicilor artistice actuale, capitulând astfel definitiv logicii spectaculare a consumului (Yves Michaud).

Mai importante după anii cincizeci par a deveni însă reconfigurările esteticului în raport cu imaginea pornind de la critica subiectivității întreprinsă de psihanaliză (Jacques Lacan, Laura Mulvey) și neo-marxism (Frederic Jameson, Louis Althusser), la care se vor adăuga abordările semiologice ale artei (Umberto Eco, Rosalind Krauss, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jean Baudrillard etc.). Aceste teorii urmăresc reconsiderarea subiectivității deopotrivă ca practică lingvistică și proces social, asumând faptul că *puterea* poate fi privită drept cadru fundamental în raport cu care subiectivitatea privitorului este articulată în câmpul social și deseori rearticulată critic în cadrul practicilor artistice contemporane. În joc este pusă acum nu doar autonomia estetică a judecății artistice, ci și autonomia imaginii artistice în câmpul social. Aceasta nu mai este considerată a fi deja dată și garantată estetic, ci se cere obținută agonistic de către artiști prin operații semiotice și discursive asupra structurilor de semnificare și de putere existente în câmpul cultural.

Teoriile semiotice și semiologice ce au transformat regimul esteticii moderne și vocabularul său fundamental vor fi abordate succint împreună cu o reevaluare a câtorva concepte estetice majore precum cele de imitație și expresie. Acestea se dovedesc esențiale pentru o analiză pertinentă a post-modernismului artistic în anii șaptezeci și optzeci ai secolului trecut prin prisma codificării și "textualizării" imaginii artistice și a deplinei imersiuni culturale a

câmpului referințelor sale. Printre conceptele fundamentale pe care le abordăm se numără cele de structură, diferență, cod, intertext, context și încadrare, discutate în raport cu mecanismele diferențiale ale semnificării în cadrele analizei structurale a limbajului și câmpului artelor vizuale. Importante devin aici lecturile oferite câmpului artistic postmodern din perspectiva expansiunii sculpturii, semiotica spațiului urban precum și cele oferite unor tendințe artistice precum arta pop, hiperrealismul, simulaționismul și apropriaționismul. De asemenea, fără o asemenea introducere nu putem înțelege pe deplin tendința artei conceptuale de a reduce arta la informație și documentare.

Tendința discursivă a artei contemporane, devenită importantă în special odată cu politizarea culturii din perspectiva criticii instituționale și a politicilor identității în arta anilor optzeci și nouăzeci va fi introdusă printr-o scurtă apreciere a genealogiei puterii și criticii discursului operată de Michel Foucault. Exemplele artistice variază aici de la forme ale criticii instituționale operate de Michael Asher și Daniel Buren până la forme de critică performativă de orientare feministă. În fine, în raport cu gândirea structuralistă și cea fenomenologică poate fi situată și deconstrucția operată de Jacques Derrida imaginii (desenului) ca modalitate de semnificare corelată scriiturii, articulând astfel problema originii și a limitelor disciplinei în strânsă legătură cu problema prezenței și a memoriei. Fără a oferi noi definiții sau o circumscriere pozitivă a esteticului, Derrida ne invită să regândim fundamentele imaginii și ale comentariului, precum și ale segregațiilor disciplinare de orice gen prin evidențierea rolului constructiv al operațiilor de încadrare în definirea identității și înțelesului unei opere de artă. În fine, vom aborda concepția dinamică asupra definirii sociale a spațiului deschisă de Gilles Deleuze și Félix Guatarri din perspectiva geografiei relaționale articulate în teoria artei de Irit Rogoff.

Ambele direcții de analiză discutate mai sus concep subiectul drept rezultat al unei construcții enunțiative desfășurate în câmpul social, în și prin interacțiunea cu ceilalți, luând totodată în seamă problema raporturilor de putere și a practicilor sociale care articulează forme autoritare de subiectivizare. Sarcina obiectului artistic ar fi, în acest sens, tocmai aceea de a oferi breșe în distribuția existentă a

puterii și rolurilor sociale și enunțiative, de a reconfigura subiectul în și prin actul receptării artistice și de a propune modalități alternative de subiectivizare. În acest context, problema experienței estetice este deseori însoțită de cea a seducției și a manipulării, iar cea a judecății estetice se împletește cu cea a interpretării critice, angajate.

Tot în acest *nexus* al dorinței, limbajului și sinelui se înscrie și problematica lacaniană a plăcerii vizuale, care își are proveniența în mai larga concepție lacaniană despre intersubiectivitate. În această privință, vom insista asupra rolului formativ al limbajului și al imaginii în articularea subiectivității în raport cu dorința. Astfel, vom urmări succint problema privirii obiectului (*gaze*) și pe cea a ecranului (*screen*), ce vor fi explicitate prin rolul important jucat în analiza și deconstrucția conceptului de "plăcere vizuală" în critica de orientare feministă și în studiile media (Laura Mulvey, Christian Metz), precum și a tipurilor de privire care îi sunt asociate. De asemenea, vom căuta să urmărim efectul destabilizant al anumitor imagini în arta contemporană prin intermediul conceptelor de *inform* și *abjecție* utilizate de Georges Bataille și Julia Kristeva.

Conjuncția dintre estetică și politică face obiectul ultimei părți a acestei cărți, îndeosebi prin abordarea relației dintre subiectivitate și identitate. Ea va fi abordată, mai întâi, printr-o succintă prezentare a transformării acestor problematici în anii nouăzeci odată cu globalizarea și multiculturalismul care pun în discuție universalitatea judecății estetice prin teorii despre posibilitatea și limitele traducerii culturale (Homi Bhabha), exotizării și orientalismului (Edward Said), subalternului și "esențialismului strategic" (Gayatri Chakravorty Spivak). Plecând de la problematica intersubiectivității și a interacțiunii cu opera de artă înțeleasă drept micro-sferă publică se deschid alte forme posibile de rearticulare ale relației artistice și estetice, discutate prin apel la practicile *site-specific*. Tema comunității, sugerată de unele dintre aceste analize, este abordată frontal prin intermediul „esteticii relaționale" dezvoltate de Nicolas Bourriaud, în cadrul căruia vom accentua și noi modalități de articulare ale judecății estetice în raport cu eticul și politicul. Ipoteza unei practici sociale conversaționale și a sferei publice deschise de practica artistică recentă va fi atinsă prin

abordarea succintă a esteticii dialogice propuse de Grant Kester. În vreme ce Bourriaud subscrie unei gândiri post-marxiste, Kester re-articulează aspectele estetice ale gândirii lui Habermas. Prin opoziție cu aceste modalități de analiză, în joc este pusă funcția artei de a construi comunitatea pe baza sensibilității comun împărtășite și a potențialului creativ al limbajului, discutată prin apel la gândirea cu influențe heideggeriene dezvoltată de Jean-Luc Nancy.

În încheiere, trebuie precizat faptul că această introducere nu se dorește a fi nicidecum exhaustivă. Printre absențele notabile ale acestei ediții se numără doctrina "inesteticului" dezvoltată de Alain Badiou, având la bază o teorie specifică a evenimentului și adevărului, precum și conceptele despre artă și muncă dezvoltate de Antonio Negri. Ideile exprimate de Gilles Deleuze și Félix Guattari care propun o complexă asociere între artă, filozofie și politică având în centru problema articulării estetice a subiectului în "blocuri de afecte și percepte", vor fi sumar, fragmentar și punctual amintite, îndeosebi prin prisma gândirii spațiului pe care cei doi o desfășoară și mai puțin a "schizoanalizei" ca metodologie de abordare critică a formelor capitaliste de (re)producere a subiectivității. În opinia lui Deleuze și Guattari, arta interacționează cu construcția de concepte specifică filosofiei, precum și cu modurile de captare a energiilor, dorințelor și potențialităților specifice organizării politice a câmpului social în formele sale capitaliste. La rândul său, raportul dintre estetică și comunitate sugerat de contribuțiile lui Jacques Rancière la teoria contemporană a artei vor fi doar sumar amintite.

Într-un sens mai modest, această introducere își asumă așadar mai curând sarcina cartografierii unor poziții teoretice, strategii interpretative și fundamente filosofice necesare construirii unei imagini dinamice și suple asupra artei moderne și contemporane. Privită fragmentar, din perspectiva informației conținute în capitolele care o compun și a mizelor interpretative și critice puse în joc, ea nu reprezintă, și nici nu se dorește a reprezenta o noutate în peisajul cultural românesc, ci mai curând un compendiu util și flexibil de concepte cheie și aplicații. Studii importante cu privire la problematica filosofică a esteticii contemporane de inspirație continentală, sau cu

privire la una sau alta dintre aceste teorii în câmpul artei există deja în limba română și se cuvin amintite cu respectul cuvenit[18]. De asemenea, nu am indicat decât sporadic, în cadrul fiecărui capitol, excelentele introduceri în fundamentele teoretice de tip semiotic, post-marxist sau psihanalitic traduse în limba română sau concepute de autori români. Am considerat că nu este miza acestei lucrări cu caracter sinoptic să prezinte în detaliu una sau alta dintre aceste teorii. Iar selecția operată între aceste contribuții nu este nicidecum una calitativă, ea fiind mai curând ghidată de rațiuni ce privesc accesibilitatea informației pentru un cititor neinițiat.

În raport cu acestea, particularitatea prezentei introduceri constă în specificarea câmpului de aplicabilitate și sugerării unor modalități concrete de inserare a acestor teorii în domeniul artelor vizuale moderne și contemporane, domeniu în care, la momentul publicării acestei cărți și în spațiul culturii românești, sintezele și lucrările introductive, adresate deopotrivă studenților și publicului larg, sunt încă aproape inexistente. Acest lucru contrastează cu abundenta literatură în domeniu scrisă în limba engleză, deși noile generații de istorici de artă din România operează deja cu succes cu unele sau altele dintre aceste concepte și teorii în calitate de metode de analiză a artei. De asemenea, fiecare capitol conține o serie de termeni-cheie, explicați în cadrul respectivului capitol, o serie de aplicații interpretative menite să ilustreze modul de funcționare al respectivului concept în angrenajul teoretic în care se inserează și operațiile critice pe care le poate realiza asupra materiei artistice, precum și o serie de critici aduse uneia sau alteia dintre teoriile prezentate, care au rolul de a oferi cititorului posibilitatea de a utiliza aceste concepte și operații interpretative cu discernământ. Aceasta motivează și faptul că nu am optat pentru situarea într-o singură metodă sau pe o unică poziție teoretică din interiorul căreia să compar și să evaluez celelalte teorii, precum și implicarea subiectivă cât mai restrânsă în modul de realizare al comentariilor critice, pe care am considerat-o inoportună în raport cu intențiile propedeutice ale acestui demers.

Nu în ultimul rând, dorindu-se o cartografie utilă a teoriilor contemporane ale artei, care includ considerațiile de ordin estetic în structura lor mai amplă, cartea de față a evitat totuși prezentarea unor teorii filosofice importante, precum cele fenomenologice, care lipsesc cu desăvârșire. Acest lucru nu se datorează incapacității expozitive a autorului, nici inadecvării acestor teorii la domeniul artei moderne sau contemporane. Motivația pentru care acestea au fost omise este alta, și anume, aceea că, în opinia mea, teoriile critice de inspirație fenomenologică care s-au aplecat asupra artei au evitat conjugarea sa directă cu jocul puterii, insistând asupra unui ego transcendental, donator de sens, care, în pofida implicării sale în structuri existențiale de tip hermeneutic (precum în cazul lui Heidegger și Gadamer) sau a situării sale corporale (cum se întâmplă la și în posteritatea lui Merleau-Ponty), nu este încă destituit din poziția centrală pe care o ocupă în raport cu câmpul producției artistice. Mai precis, neutralitatea politică a subiectului ontologiei hermeneutice este cea care motivează, așadar, absența sa din cuprinsul volumului de față, fără ca prin aceasta să considerăm aceste teorii lipsite de pertinență într-o istorie a esteticii sau teoriei artei contemporane.

Speranța mea este aceea că o asemenea introducere poate deveni utilă generațiilor următoare de istorici, critici de artă și esteticieni, care vor mânui cu abilitate și vor rafina critic aceste concepte fundamentale deja datate, precum și generațiilor actuale de artiști vizuali în căutarea unor compendii nepretențioase. Mai mult decât atât, făcând publică această introducere cu scop preponderent didactic mărturisesc speranța că cititorii săi mai puțin informați, care nu studiază în mod particular arta, dar care doresc să descopere modalități de înțelegere critică a fenomenului artei moderne și contemporane, pot afla în această sinteză un solid punct de plecare către propria lor aventură interpretativă în hățișul formelor de expresie artistică actuale.

Conflictul interpretărilor: care dintre aceste teorii este mai adecvată ?

O întrebare firească care se poate naște în fața unui asemenea demers privește utilitatea acestor teorii, precum și raporturile dintre ele. În cea din urmă privință, s-a considerat vreme îndelungată că aceste teorii sunt mutual exclusive, situarea într-o perspectivă de analiză excluzându-le pe celelalte. Cu alte cuvinte, nu poți fi deopotrivă psihanalist și marxist, (post)structuralist și psihanalist, marxist și (post)structuralist, semiolog și marxist. Autori precum Kobena Mercer, atenți la reprezentarea culturală a diferențelor rasiale, au respins de pildă combinarea analizei freudiene a vieții psihice cu analiza marxistă a vieții sociale, considerând-o drept o modalitate de a recicla teorii demodate lipsită de utilitate practică din punct de vedere al luptelor pentru emancipare politică[19]. În vreme ce autori precum Homi Bhabha sau Gayatri Chakravorty Spivak au celebrat influența pozitivă a deconstrucției în subminarea centralității discursului colonial și a categoriilor culturale prin intermediul cărora diferența și alteritatea au fost exprimate și controlate, alți autori, precum Amar Acheraiou, au subliniat incapacitatea teoriilor de inspirație post-structuralistă de a oferi un raport de opozițională capabil să incite la constituirea unui antagonsim politic real[20]. Sociologi și teoreticieni ai culturii precum David Harvey, au chestionat măsura în care teoreticienii asociați poststructuralismului (și postmodernismului), care au proclamat fragmentarea identității personale și a subiectului ca agent social conștient de sine, au contribuit la subminarea teoriilor marxiste ale transformării sociale, punând sub semnul întrebării deopotrivă posibilitatea acțiunii istorice colective și cea a rezistenței individuale[21].

Cu toate acestea, caracterul mutual exclusiv al acestor teorii nu reprezintă un consens al lumii academice contemporane. De pildă, Gene Doy a considerat că sinele reprezintă un loc geometric de întâlnire al mai multor teorii, în analiza căruia, de pildă, psihanaliza și marxismul pot fi combinate în mod fructuos, subiectivitatea fiind situată dialectic în raport cu aspectele personale și politice, vieții private și celei publice, intimității și societății[22]. Câtă vreme aspectele sociale debordează contururile subiectivității monadice și transformă

în profunzime individul, constituirea unui asemenea *nexus* interpretativ este benefică și necesară. La rândul său, opera filosofului sloven Slavoj Žižek constituie o remarcabilă mărturie a capacității de a utiliza rezultatele psihanalizei lacaniene în analiza ideologiei și a raporturilor de clasă, contribuind la o analiză a distribuției sociale a puterii din perspectiva relației sale cu dorința la nivelul micro-fizic și trans-individual al societății[23]. Contribuțiile gândirii post-structuraliste asupra marxismului au transformat constituția internă a celui din urmă, unele dintre teoriile cu privire la fragmentarea subiectivității fiind internalizate de gânditorii de orientare marxistă fără a conduce astfel la o denigrare completă a teoriilor social-critice. De pildă, atât David Harvey cât și Frederic Jameson au considerat că alienarea individului în societatea modernă de tip industrial a fost înlocuită de fragmentarea acestuia în societatea post-industrială[24].

Însă aspectul hibrid al anumitor teorii se regăsește chiar în constituția lor internă: în însăși articularea sa de către Jacques Lacan, psihanaliza cunoaște o repoziționare pe baze lingvistice și semiologice a analizelor freudiene ale vieții psihice a individului. La rândul său, marxismul contemporan și semiologia se întrepătrund în analiza muncii imateriale și cognitive, a producției lingvistice ca tip particular de muncă specifică societății post-industriale[25]. Nu în ultimul rând, este evident faptul că, pentru autorii asociați teoriilor post-coloniale, elemente ale discursului post-structuralist coexistă cu aspecte psihanalitice (privind identificarea speculară a subiectului receptării cu subiectul reprezentării vizuale) sau marxiste (privind constituirea unor poziții de putere și a unor diferențieri de clasă prin intermediul discursului cultural). Poziția pe care o adopt în această privință este aceea că discursul teoretic actual este deja un discurs hibrid, versiunile recente ale acestor teorii făcând să coexiste unele sau altele dintre aceste strategii interpretative și elaborând concepte menite să cuprindă cu mai mare acuitate multiplele intersecții ale subiectivității (aplicate publicului de artă) cu spațiul socio-cultural în care aceasta este constituită (și în care opera de artă își exercită funcțiile, deopotrivă estetice, retorice, politice și cognitive).

În privința opțiunilor pentru una sau alta dintre aceste teorii, consider că fiecare dintre acestea se cuvine adaptată subiectului artistic avut în vedere. Este evident faptul că unele opere se pretează mai bine decât altele unei metode de analiză particulare. Conflictele dintre aceste nu pot fi însă evaluate de pe poziții de neutralitate axiologică. Este de asemenea evident că aceeași operă de artă se poate preta mai multor tipuri de analiză care segmentează aspecte diferite ale respectivei producții artistice, înțeleasă ca act de comunicare mediat social și cultural. Întrucât cartea de față nu se dorește a fi un ghid de interpretare vizuală, deși poate fi utilizată și în acest fel, nu am considerat necesară detalierea unei dispute privind "validitatea interpretărilor" și criteriile sale de adevăr. Am înțeles să ofer mult mai modestele instrumente conceptuale care pot fi asamblate de cititor în strategii sau metode de interpretare proprii. Întrucât obiectul principal al discuțiilor este cel al teoriilor artei informate de critica modelului cartezian și respectiv kantian al subiectivității și vizualității mai curând decât fenomenul artistic propriu-zis. Exemplele artistice joacă aici un rol pur ilustrativ și de aceea, pot fi înlocuite de cititor după bunul său plac cu altele mai captivante sau mai provocatoare. Am sperat ca exercițiul edificării personale să continue firesc lectura acestui volum.

---

[1] John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin, New York/Londra, 1972

[2] *Ibidem*, pp. 7-9

[3] Chris Jenks, "The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction", în Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, Routledge, Londra, 1995, p.16

[4] Gillian Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, Londra/Thousand Oaks/New Dehli, 2002, p.6

[5] *Ibidem*, p. 16

[6] Vezi Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", în Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, 1988, p. 91 : "Viziunea este socializată (...) Între subiect și lume se interpune întreaga sumă a discursurilor care constituie vizualitatea".

[7] Gene Doy, *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture*, IB Tauris & co., Londra/New York, 2005

[8] *Ibidem*, p. 13

[9] *Ibidem*

[10] Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1994, p.81

[11] *Ibidem*

[12] Vezi, de pildă, Michael Archer, *Art since 1960*, Thames and Hudson, Londra, 2002; David Hopkins, *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000

[13] O listă similară de autori se regăsește în introducerea lui Gillian Rose, op. cit., pp. 7-8

[14] Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Londra, 1999; Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, Routledge, Londra, 1995

[15] Tony Benett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, Londra/New York, 1995; Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988

[16] Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1994; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Ninetienth Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1992

[17] Paul Ricoeur, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, trad. Magdalena Popescu și Valentin Protopopescu, Editura Trei, București, 1998, pp. 42-46

[18] Printre aceste se numără Dan Eugen Rațiu, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001; Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Editura Meridiane, București, 2000; Ruxandra Demetrescu, *Artă și cunoaștere. Teoria purei vizualități în contextul artistic al modernității*, Editura RAO, București, 2005; Cătălin Gheorghe, *Condiția critică. Studiile vizuale în critica culturală, critica de artă și arta critică*, Editura Institutul European, Iași, 2010; Doru Pop, *Ochiul și corpul. Modern și postmodern în filosofia culturii vizuale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005; Mara Rațiu, *Arta ca activitate socială*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011

[19] Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Routledge, Londra/New York, 1994

[20] Amar Acheraiou, *Questioning Hybridity. Post-Colonialism and Globalization*, Palgrave Macmillan, 2011

[21] David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge Mass./Londra, 1994

[22] Gene Doy, *op. cit.*, p. 5. Vezi, de asemenea, Gen Doy, *Materializing Art History*, Berg, Oxford, 1998

[23] Printre lucrările lui Slavoj Žižek traduse în limba română (Irina-Marta Costea) se poate aminti *Zăbovind în negativ. Kant, Hegel și critica ideologiei*, Editura ALL, București, 2001

[24] David Harvey, *op. cit.*, p. 54

[25] Printre textele seminale în această direcție se numără eseurile lui Paolo Virno cuprinse în *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), Los Angeles/New York, 2004. Printre lucrările recente în această direcție amintim: Yann Moulier Boutang, *Cognitive Capitalism*, Polity Press, Londra, 2012; Christian Marazzi, *Capital and Affects: The Politics of Language Economy*, Semiotext(e), Los Angeles/New York, 2011

IMAGINE, SOCIETATE ȘI IDEOLOGIE: TEORIA SOCIAL-CRITICĂ A ARTELOR VIZUALE

Concepte cheie: capital, diferențe de clasă, muncă, alienare, fetișismul mărfii, ideologie, hegemonie, mit, interpelare, șoc, aură, materialism istoric, autonomie, industrie culturală, adevărul artei

Sursele marxiste ale teoriei social-critice

Opera de artă ca produs social: munca aliena(n)tă și fetișismul mărfii

Influența a ceea ce a devenit cunoscut sub numele de "teorie (social) critică" asupra interpretării operei de artă este astăzi majoră. O întâlnim atunci când vorbim despre caracterul ideologic al artei și despre critica ideologiei întreprinsă deopotrivă de artiști și de criticii de artă, precum și despre constituirea unor forme de rezistență culturală prin practicarea unor tipuri de lectură precum cea opozitivă sau negociată în raport cu interpretarea dominantă[1]. Ea este prezentă și atunci când întâlnim conceptul de hegemonie culturală, sau când sunt puse în discuție transformarea artei în marfă, miturile societății de consum sau sistemul mai larg al industriei culturale. Potrivit acestui tip de analiză, opera de artă este înțeleasă ca o producție culturală situată alături de alte forme de activitate socială.

Indeniabil, sursa fundamentală a acestor interpretări teoretice se află în analizele marxiste ale artei, desfășurate din perspectiva raportului acesteia cu istoria *modurilor și forțelor de producție*, termen prin care Marx desemnează modul în care societățile își organizează relațiile economice pentru a construi bunuri. Pentru Marx, în societatea modernă există două *clase sociale* principale: proletariatul (identificat cu cei care, pentru a putea trăi, sunt nevoiți să își vândă forța de muncă contra unui salariu) și clasa dominantă, constituită din cei care dețin capitalul (capitaliștii) și care controlează resursele materiale necesare producției. La acestea se vor adăuga clasa intermediară aflată în ascensiune la sfârșitul secolului al XIX-lea, burghezia (identificată cu prestatorii de servicii și meseriile liberale). Prin termenul de clasă

socială se poate înțelege o grupare de indivizi care împărtășesc o situație economică similară, fiind supuși unor exigențe și bucurându-se de beneficii comensurabile[2]. Pentru Max Weber, unul dintre sociologii și economiștii care a urmărit îndeaproape problema stratificării sociale în modernitate, se poate vorbi despre două subclase de proprietari, una de posesie, determinată de relație directă cu averea (moștenită), precum rentierii, și una de producție sau achiziție, compusă din antreprenori, care își dobândesc proprietatea. Weber ajunge astfel la o stratificare socială multiplă, care va include muncitorii, mica burghezie, funcționarii (incluzând intelectualii); proprietari și antreprenori[3]. În acest, fel, problema inegalității (accesului la resurse și influență socială) devine o constantă socială, jucând rolul unui nou tip de universal "negativ", bazat nu pe esențe umane comun împărtășite ci mai curând pe diferențele dintre indivizi.

Una dintre intuițiile fundamentale ale analizei marxiste a claselor sociale o constituie ideea potrivit căreia timpul (împărțit în timp de lucru și timp liber), devine o monedă de schimb, contabilizând, împreună cu cantitatea de muncă depusă, valoarea muncii individului. Prin termenul de *capital*, Marx înțelege o cantitate de bani sau bunuri (la care se pot adăuga relații sociale și putere simbolică) utilizate pentru a produce alte bunuri și, prin vânzarea bunurilor produse, pentru a scoate profit. Principiul fundamental al capitalismului îl constituie, în opinia sa, expansiunea și acumularea capitalului, realizată prin reinvestirea profitului obținut.[4]

Conceptul de producție este strâns legat de cel de muncă. În opinia sa, capitalismul este un sistem de producție și deci, de muncă, injust, a cărui consecință o constituie *alienarea* muncitorului atât față de munca sa, cât și față de produsele muncii sale. La rândul său, această alienare conduce în cele din urmă la o alienare a vieții sociale, în cadrul căreia relațiile dintre oameni sunt tot mai mult construite după modelul relațiilor oamenilor cu obiectele și înlocuite de acestea. Pentru Marx, *alienarea* intervine în viața socială în două moduri: prin deposedarea muncitorului de produsele muncii sale (de care doar clasele bogate profită) și prin alienarea muncitorilor de ființa lor pro-

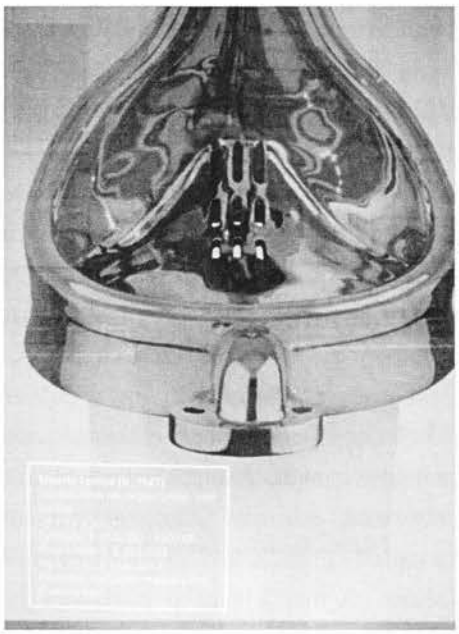
prie, prin simplul fapt că aceştia sunt nevoiţi să îşi vândă capacităţile de muncă şi competenţele devenind ei înşişi mărfuri de vânzare.

Economia la care Marx face referire este în mod evident una industrială, însă conceptul de *muncă alienată* va deveni important şi în societatea post-fordistă, de după cel de-al doilea război mondial, caracterizată deseori drept o societate a *"muncii imateriale"*.[5] Potrivit acestui concept, lucrătorii din "industria terţiară" precum managerii, producătorii de servicii şi operatorii de comunicaţii şi transporturi, producătorii şi mediatorii de informaţie, cuprinzând astfel şi intelectualii şi artiştii, sunt consideraţi, potrivit unei asemenea perspective de analiză, "lucrători cognitivi şi afectivi"[6]. De pildă, în societatea capitalistă avansată în care ne aflăm, lucrătorii creativi din industria publicitară pot fi priviţi astăzi ca simpli muncitori a căror sarcină este aceea de a influenţa afectiv publicul, de a stârni dorinţe şi a produce moduri de comportament adecvate. În acelaşi fel, educatorii pot fi priviţi drept producători şi vânzători de informaţii şi cunoaştere. Astfel, înţeleasă ca simplu produs al muncii, opera de artă devine la rândul său o modalitate de a investi cunoaştere şi afecte în anumite configuraţii materiale, vizuale, textuale şi sonore în scopul producerii şi reproducerii unor forme de cunoaştere şi de experimentare afectivă a lumii. În acest sens, putem relaţiona condiţia actuală a operei de artă unui sistem economic „semiocapitalist", extins asupra formelor de expresie şi a limbajului, care transformă comunicarea şi procesele de decodificare semantică în operaţii productive[7]. Acest tip de instrumentalizare a cunoaşterii scoate arta din sfera autonomă a experienţei estetice înţeleasă ca o modalitate liberă de edificare de sine şi o reinserează în sfera utilitară a economiei şi profitului.

În acest context, este important să introducem şi să explicăm noţiunea de *fetişism al mărfii*. Prin acest termen se înţelege transformarea sferei relaţiilor sociale într-o sferă a schimburilor şi a mărfurilor în care, în cele din urmă, relaţiile interumane sunt reificate (substanţializate, obiectualizate) şi înlocuite cu relaţii sociale între obiecte sau produse. "Produsele devin mărfuri întrucât sunt înzestrate cu calităţi simbolizând valoarea de schimb şi rămăşiţele interacţiunii sociale. O marfă este o intrigantă hieroglifă socială, care trebuie

descifrată pentru a revela prezența unei alte economii: schimbul de relații sociale între oameni absent, opus celui între obiecte"[8].

În utilizarea sa curentă, termenul de fetiș desemnează "un obiect al fascinației irațională, ceva a cărui putere, dezirabilitate sau semnificație este supraevaluată de o persoană, chiar dacă aceasta poate fi conștientă intelectual că aceste sentimente sunt excesive și nejustificate"[9]. Altfel spus, el desemnează "o expresie materială a fixației personale sau culturale"[10]. În cadrul procesului de fetișizare are loc o *reificare* a unor calități abstracte, care sunt astfel *transferate* obiectelor și transformate ele însele în obiecte palpabile, materiale. De cele mai multe ori, bunurile sunt golite de conținutul lor inițial și li se atribuie noi înțelesuri prin intermediul cărora aceste produse dobândesc o aură mitică.[11] Aceste proceduri sunt constant utilizate de industria publicitară. Prin intermediul lor, identificăm anumite valori asociate unor produse și dorim să achiziționăm aceste produse pe baza imaginii pe care ne-o prezintă, încorporând aceste calități abstracte. Spre exemplu, firma Nike a creat deseori campanii publicitare prin care a prezentat imaginea femeii puternice, libere, independente, asociind produsele sale cu aceste calități.



Anunț din vitrina casei de licitații Christie's (filiala Geneva), expunând prețurile unei lucrări de Sherrie Levine (foto: Cristian Nae)

Operele de artă fac ele însele parte astăzi din această structură a fetișismului mărfii prin valoarea de unicat și raritate ce le este atribuită, precum și prin exploatarea valorii culturale a obiectului artistic dotat cu însemne sau atribute ale mâinii și îndemânării artistului (exprimate prin atribute precum atingerea și urma sculpturală sau picturală a "maestrului", cultul originalului, valoarea semnăturii etc.). Potrivit unei teorii expresiviste despre creația și valoarea artistică, obiectele de artă se substituie unei prezumtive autenticități a trăirii și gândirii creative a artistului, logică la perpetuarea căreia contribuie astăzi în continuare casele de licitații și în genere, întreaga piață de artă.

Însă ele pot la fel de bine ieși din această logică, întrucât, în opinia lui Marx, opera de artă, prin caracterul său lipsit de utilitate imediată, este în mod originar concepută ca un mijloc de comunicare interumană. Prin constituția sa, ea se adresează unui public și astfel, poate produce în privitor o conștiință a celuilalt și a sferei sociale în sens larg, putând contribui astfel la depășirea alienării produse de societatea capitalistă[12].

Artă și muncă

Ideea potrivit căreia practica artistică social angajată are menirea de a reflecta asupra alienării individului și a produselor muncii sale în societatea capitalistă poate fi plasată în arta modernă încă din începuturile impresionismului. Analizând construcția spațială a tabloului *Un bar aux Folies Bergère* de Eduard Manet, autori precum T. J. Clark au interpretat inconsistențele de compoziție perspectivală ale imaginii (unghiul dublu din care este redată tânăra chelneriță, atât frontal cât și din lateral în reflexia sa în oglindă, precum și proiecția nefirească a personajului masculin în oglindă, în care ocupă un spațiu excentric în raport cu privitorul tabloului). În interpretarea oferită de Clark, acestea conduc la o deconstrucție a subiectivității celui care privește, a cărui situare în raport cu tabloul devine dublă și prin urmare, imposibilă, sau cel puțin instabilă. Mai mult decât atât, se sugerează astfel o deconstrucție a relațiilor interumane în Parisul sfârșitului de secol XIX[13]. Potrivit altor interpretări, privirea nudă a personajului poate sublinia alienarea muncitorului în societatea

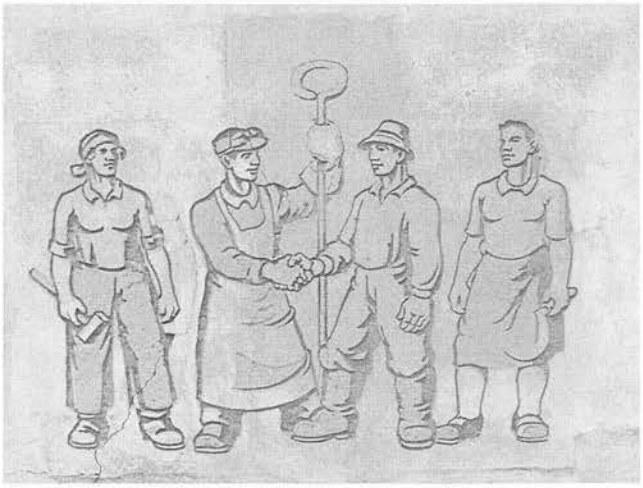
modernă sugerată prin izolarea perspectivală a figurii servitoarei[14], contrastând cu atitudinea veselă a lumii burgheze din fundal și fiind incapabilă de a clădi relații solide cu această lume, reprezentată de personajul masculin care o abordează.

Eduard Manet, *Un bar aux Folies Bergè*, 1880 (sursa: Wikimedia Commons)

Problema muncii și a alienării muncii în societatea capitalistă a fost reluată în multiple moduri în arta modernă și contemporană. Este binecunoscut faptul că realismul a fost asociat conștiinței revoluționare, prin intermediul căreia descrierea raporturilor sociale și a condițiilor de muncă contribuie la emanciparea privitorului. Un exemplu concludent și intens discutat îl constituie *Spărgătorii de pietre* realizat de Gustave Courbet între 1849-1850.

Gustave Courbert, *Spărgătorii de pietre*, 1849-1950 (sursa: Wikimedia Commons)

După revoluția socialistă din octombrie 1917 și după declinul avangardelor istorice al căror limbaj a contribuit la transformarea conștiinței sociale, realismul socialist, promovat prin decret de partid în 1932 drept singura doctrină artistică oficială în Uniunea Sovietică, a contribuit la o fetișizare a muncii și a imaginii muncitorului. Caracterizat de Andrei Jdanov în 1934 drept o reprezentare concretă a vieții menită să descrie transformările revoluționare ale societății și să educe proletariatul în spiritul doctrinei socialiste, realismul socialist s-a caracterizat mai curând printr-o viziune utopică despre societate, căutând să redea mai curând modele decât realitățile existente și prezentând caractere umane esențializate, "tipologice"[15].



Relief cu muncitori și țărani aflat pe fațada Kulturhaus, Bandelin, Germania (sursa: Wikimedia Commons)

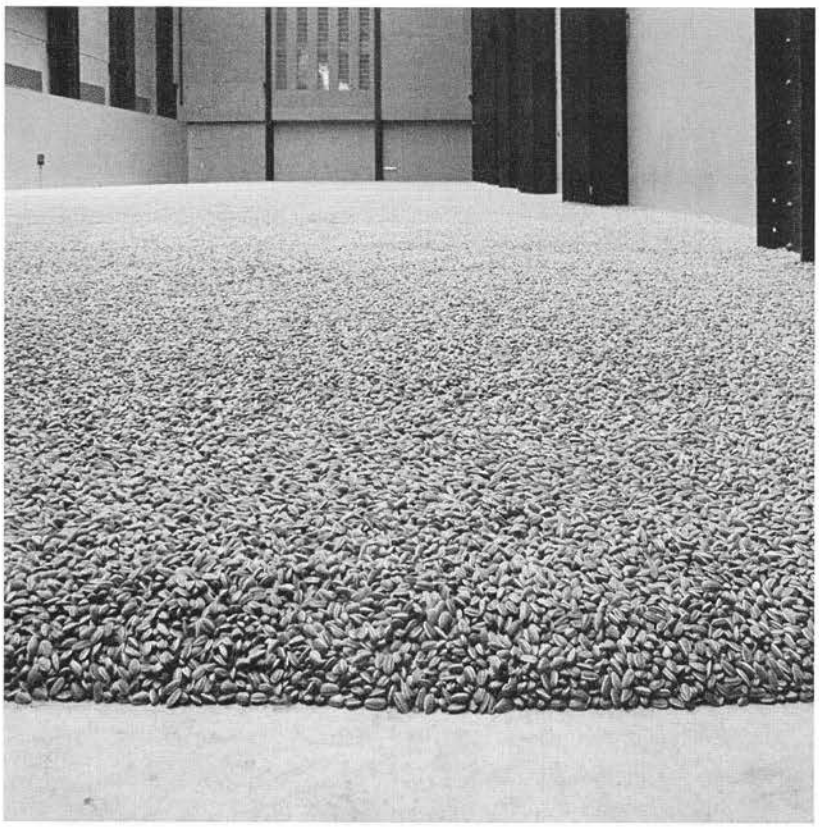
Odată cu transformarea societății industriale după cel de-al doilea război mondial, formele precare sau invizibile de muncă au solicitat cu precădere atenția artiștilor. Prin lucrări precum *Washing/ Tracks/Maintenance* (1973) sau *Touch Sanitation Project* (1977-1980) artiste precum Mierle Laderman Ukeles au criticat marginalizarea socială a muncitorilor în serviciile de întreținere (curățenie, îngrijire etc.), precum și lipsa de vizibilitate socială a acestui tip de muncă. Împreună cu intervenții similare precum celebrul performance al Marthei Rosler intitulat ironic *Semiotics of the Kitchen* (Semiotica Bucătăriei) și filmat în 1975, lucrările lui Ukeles au atenția concentrată deopotrivă asupra muncii casnice realizată de femei ca tip de muncă

neremunerată, provocând astfel nu doar societatea de tip patriarhal ci și distribuția socială a muncii.

Transformările modurilor de producție artistică odată cu depășirea economiei industriale de tip fordist s-au reflectat în practica artistică, ea însăși considerată ca un tip special de muncă. Separând produsele artistice de corpul artistului[16], arta modernă produsă după recunoașterea artistică a *readymade*-ului duchampian ca model al producției artistice post-industriale se orientează ea însăși către zona conceptului, a gestiunii informației și producerii de cunoaștere ce caracterizează societatea actuală a "muncii imateriale". *Readymade*-urile aleg un obiect din sfera ustensilelor și artefactelor cu rol utilitar și îl introduc în sfera artei prin operații îndeosebi conceptuale (redenumire), uneori completate de mici alterații formale aduse obiectului (în cazul *readymade*-urilor asistate). Însă ideea potrivit căreia această eliberare a artistului de munca manuală ar constitui o eliberare de muncă în folosul creativității se dovedește, potrivit lui Boris Groys, o iluzie. În fapt, în opinia sa, munca multor artiști contemporani, angajați temporari ai instituțiilor de artă pentru a realiza intervenții efemere, constă în transportarea obiectelor între spații artistice și non-artistice, adică tocmai în munca abstractă, alienată, conducând astfel la proletarizarea muncii acestuia tocmai atunci când ea se prezintă drept muncă imaterială sau creativă[17].

Nu este de asemenea de mirare faptul că anii nouăzeci cunosc o proliferare fără precedent a practicilor artistice de tip performativ care deleagă execuția unor actori non-profesioniști aleși conform unor criterii identitare prestabilite (gen, rasă, clasă etc.), privită de Claire Bishop în mod similar practicii economice de tip *outsourcing.*[18] Printre exemplele oferite de Bishop se numără lucrarea lui Martin Creed *Work No. 850* (2008), care a angajat atleți profesioniști să alerge prin Tate Britain, cea a lui Elmgreen & Dragset (*Try,* 1997), care au angajat bărbați gay să se relaxeze în spațiul galeriei, sau lucrările lui Santiago Sierra care a utilizat deseori muncitori ilegali pentru a realiza intervenții sociale de tip sculptural (precum în *250cm Line Tattooed on 6 Paid People* din 1999). La acestea putem adăuga, de pildă, lucrările cu caracter performativ, pariticipativ și coregrafic realizate de Tino

Sehgal, sau instalațiile monumentale concepute de Ai Weiwei, manufacturizate în China cu ajutorul a mii de muncitori subremunerați în raport cu cei occidentali (*Sunflower Seeds,* 2010).



Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, Tate Modern, 2010 (sursa: Wikimedia Commons)

Aceste lucrări ridică întrebări de natură etică privind exploatarea muncitorilor, dar pot fi valorizate prin modul în care fac vizibile sau limpezesc conceptual aspecte problematice ale muncii subremunerate și raporturi de producție de obicei neglijate sau trecute sub tăcere. De pildă, Martin Creed relevă ironic presiunea pe care turismul cultural o pune asupra receptării estetice în muzeele contemporane, oferind o perspectivă de lectură accelerată asupra acestora sinonimă concursurilor atletice. Totodată, el transformă corpul atletului și munca sa fizică în valoare de expunere, precum și în valoare cognitivă, abstractă.

Martin Creed, *Work no. 850*, Tate Modern, 2010 (sursa: Wikimedia Commons)

Dacă pentru unii artiști, ieșirea în spațiul "dematerializat" al informației on-line și a rețelelor *world wide web* a reprezentat, în anii nouăzeci, o formă de critică a exploatării muncii, propunând de asemenea forme alternative de socializare, distincția tot mai dificilă dintre timpul liber și timpul de muncă, precum și construcția noilor tipuri de personalități artistice, flexibile și mobile, adaptate "capitalismului cognitiv" au șubrezit încrederea în utopia internetului. Unii dintre artiștii contemporani cu o pregnantă atitudine critică, precum Hito Steyerl, au subliniat însă tocmai aspectul material al producției de imagine, considerată deseori "imaterială"[19]. Prin aceasta, Steyerl a atras atenția asupra potențialului de rezistență artistică în fața captării continue a muncii artistice în forme capitaliste de exploatare. Prin focalizarea asupra aspectului material al producției de imagine, acestea pot fi "reocupate" de către artist prin tehnici de manipulare vizuală care privesc întreruperea, recanalizarea, resemnificarea sau recontextualizarea lor.

Artă și ideologie

Un alt concept important al teoriei marxiste este cel de *ideologie*. Termenul de ideologie a fost utilizat pentru prima dată de Destutt de Tracy în calitate de "știință a ideilor" pentru a desemna

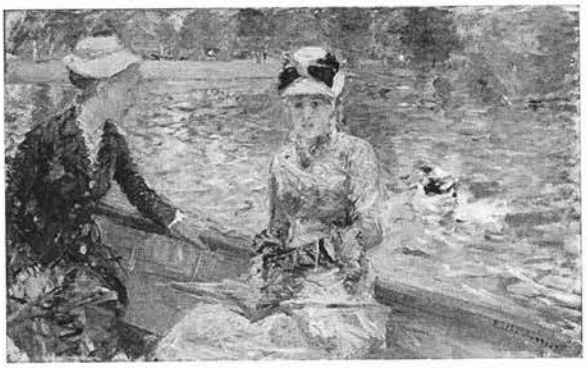
modul în care studiul evoluției ideilor poate contribui la demontarea anumitor prejudecăți comune[20]. În gândirea marxistă, acesta desemnează "falsa conștiință", termen introdus de colaboratorul lui Marx, Friederich Engels pentru a descrie modul în care ideile și, într-un sens mai larg, reprezentările distorsionează sistematic realitatea socială[21]. Rolul său este acela de a perpetua și întări dominația claselor superioare asupra celor oprimate, creând iluzii, împiedicându-i pe cei dominați să vadă relațiile de producție drept ceea ce sunt cu adevărat, generând pasivitate și perpetuând astfel ignoranța. Marx distinge astfel între discursul și practicile de ordin cultural, înțelese drept *suprastructură*, și relațiile și forțele de producție economică, înțelese drept *bază* a sistemului social. Între acestea, ideologia se situează în prima categorie, susținând astfel perpetuarea unei anumite baze pe care are rolul de a o legitima. Înțeleasă ca ansamblu de discursuri și interpretări, ideologia determină modul în care ne raportăm la artă, religie, știință, politică și viața socială, propunând modalități de acțiune și convingeri cu privire la valorile fundamentale și la organizarea realității sociale. Ele se află într-o relație de interdependență cu sistemele de producție existente și servesc astfel la conservarea și perpetuarea relațiilor de putere existente în cadrul acestora.

Consecințele teoriei marxiste a ideologiei asupra analizelor și teoriei artei sunt imediate. Astfel, putem interoga operele de artă din perspectiva ideologiei pe care o exemplifică sau pe care o contestă. Este evident faptul că, în înțelesul său marxist, conținutul ideologic al artei se răsfrânge asupra narațiunilor care atestă superioritatea unei clase sociale (sau a unei rase precum cea albă în situația reprezentărilor coloniale). Cea mai evidentă aplicație a acestei teorii o constituie situația artei cu caracter *propagandistic*, cunoscută îndeosebi prin politizarea artei în cadrul regimului nazist și al realismului socialist, și îndeosebi a utilizării fotomontajului în cadrul posterului de propagandă sovietic.

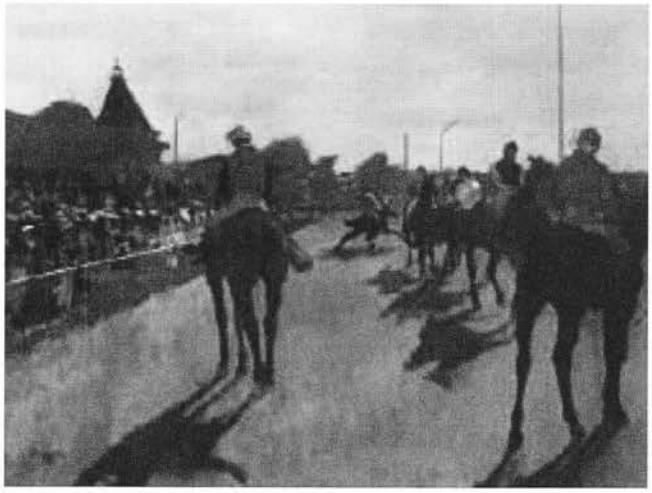
De asemenea, potrivit acestei concepții marxiste inițiale, arta este inevitabil rezultatul relațiilor de producție și prin urmare, produsul clasei dominante a cărei ideologie o propagă. Această convingere poartă importante consecințe asupra modului în care concepem istoria

artei, precum și asupra sistemului de evaluare artistică și estetică. Potrivit lui Arnold Hauser, autorul unei celebre istorii sociale a artei, orice operă de artă vorbește pentru cineva, fiind rezultatul unei anumite situații istorice particulare. "Părtinirea artei provine din natura sa complet socială. Ea vorbește întotdeauna cuiva și pentru cineva anume și reflectă realitatea văzută dintr-o anumită stază socială, pentru a fi văzută dintr-o asemenea perspectivă".[22]

La rândul său, *valoarea estetică* este considerată a fi dependentă de o anumită constelație istorică și variabilă în raport cu operele care îi urmează[23]. Arta nu este așadar judecată și valorizată într-un sistem de valori atemporal și anistoric, ci întotdeauna dintr-o anumită poziție socială și într-o anumită configurație istorică. Aceasta explică reacțiile diferite pe care operele de artă le pot stârni unor colectivități cu valori burgheze și conservatoare pentru care un peisaj cu tentă bucolică precum cele pictate de Camille Corot poate fi considerat "frumos" datorită tihnei contemplative pe care o presupune, în vreme ce, datorită acelorași considerente, unor persoane angajate în lupta pentru emancipare socială, aceeași categorie estetică le apare ca un simplu mijloc de a întări conformismul claselor dominante. În același fel, recurentele reprezentări ale mijloacelor de a petrece timpul liber în pictura impresionistă, precum plimbările cu barca pe Sena, cursele de cai pictate frecvent de Edgar Degas sau chiar scenele de relaxare câmpenească la marginea orașului pot fi analizate din perspectiva preocupărilor clasei burgheze din care mulți pictorii impresioniști cel mai adesea fac parte și a cărei viziune asupra vieții cotidiene din mediul urban al capitalei o reprezintă.



Berthe Morisot, *Zi de vară*, 1879 (sursa: Wikimedia Commons)



Edgar Degas, *Parada (Cai de curse în fața tribunelor)*, 1866-68 (sursa: Wikimedia Commons)

Asumând sarcina de a ilustra condiția anumitor clase sociale în anii șaizeci ai secolului trecut, artiștii au reflectat de asemenea asupra politicilor inerente practicilor reprezentării, precum și asupra modului în care reprezentarea artistică poate fi utilizată pentru a contracara inegalitățile sociale. Printre aceștia, notabilă este lucrarea argentinianului Oscar Bony, care a recurs la metode neconvenționale, de ordin performativ și conceptual. Acesta a invitat o familie de muncitori să își petreacă ziua pe un soclu special amenajat în cadrul unei galerii de artă pe întreaga durată a expoziției sale în schimbul unei sume de bani dublă față de salariul lor obișnuit. Rezultatul este un decupaj realist al situațiilor de viață specifice unei anumite clase sociale. Discuțiile purtate între aceștia, modul lor de viață cotidian, precum și raporturile ideatice dintre timpul liber, muncă și remunerație, devin astfel parte integrantă a unei lucrări care combină dimensiunea etică a expoziției cu politicile reprezentării.

În același fel putem înțelege relația artei renascentiste cu patronii și comandatarii săi, pentru care portretul este deopotrivă un semn de noblețe, un blazon. În mod asemănător, autoportretul în Renaștere a însemnat, de multe ori, și un mijloc de luptă folosit pentru a semnala modificarea statutului artistului, din cel de simplu artizan în cel de intelectual (potrivit distincției în vogă între artele mecanice și cele liberale)[24].

În arta modernă, expresii ale unei anumite ideologii estetice asociate poziției și funcției sociale a artistului abundă. Putem considera, de pildă, celebra frescă socială realizată de Gustave Courbet, *Atelierul artistului*, sub forma unei alegorii politice drept un *manifest estetic*, ce milita pentru rolul central al artistului în construcția societății moderne. Courbet construiește o serie tipologii sociale în spatele cărora se ascund figuri politice ale epocii (precum Napoleon al III-lea), plasate în opoziție cu individualitățile marcante ce construiesc grupul prietenilor artistului (Baudelaire, Champfleury, Proudhon) și care militează pentru o artă angajată în transformarea realității. Întreaga pictură poate fi considerată a exprima o ideologie a funcției sociale și emancipatoare a artei, creată de un artist dintr-o anumită clasă socială, cu vădite simpatii socialiste (explicite și prin postura admirativă atribuită de Courbet copilului de proletar în fața operei sale reprezentate în tablou).

Gustave Courbet, *Atelierul artistului*, 1855 (sursa: Wikimedia Commons)

În societatea contemporană, relația dintre opera de artă și ideologia specifică unei anumite clase sociale a devenit mult mai difuză. Din punct de vedere teoretic, împrumutul marxismului tradițional în istoria artei și în critica de artă a fost criticat pe motivul că ar conduce la o instanțiere intuitivă a modului în care ideologia este prezentă în opera de artă, fără a aduce argumente empirice conjuncturale care privesc geneza operei și contextul social al realizării sale[25].

Gustave Courbet, *Înmormântare la Ornans*, 1849-1850 (sursa: Wikimedia Commons)

De pildă, faptul că, în tabloul *Înmormântare la Ornans* (1849-1850), Gustave Courbet își prezintă personajele nefocalizate, în cadrele unei compoziții neregulate, lipsită de ierarhii și cu multiple centre de interes, ar putea sugera un interes egalitarist din partea autorului, cunoscut pentru simpatiile sale revoluționare, fără însă ca alte surse externe operei să ne confirme sau infirme această conjectură.

Francisco de Goya, *Charles IV al Spaniei și familia sa*, 1800-1801 (sursa: Wikimedia Commons)

În acest fel, analizele realizate pe calapodul marxismului tradițional ar reduce opera de artă la rolul de a reflecta pasiv o anumită ideologie, în vreme ce relația dintre operă și contextul social poate fi considerată mult mai nuanțată: opera se poate autonomiza, și

astfel, ea se poate opune unei ideologii. Astfel, arta poate contribui atât la construcția cât și la deconspirarea acesteia.

În fapt, încă din modernitatea sfârșitului de secol XVIII, arta se autonomizează de caracterul său servil în raport cu o clasă socială dominantă, precum aristocrația, demonstrând valențe critice care vor constitui una dintre caracteristicile dominante ale modernității. De pildă, celebrul portret al lui Goya *Charles IV cu familia sa* manifestă o critică temperată, dar nu mai puțin corozivă la adresa monarhiei, reprezentată potrivit unui naturalism frust care îi subliniază satiric decrepitudinea.

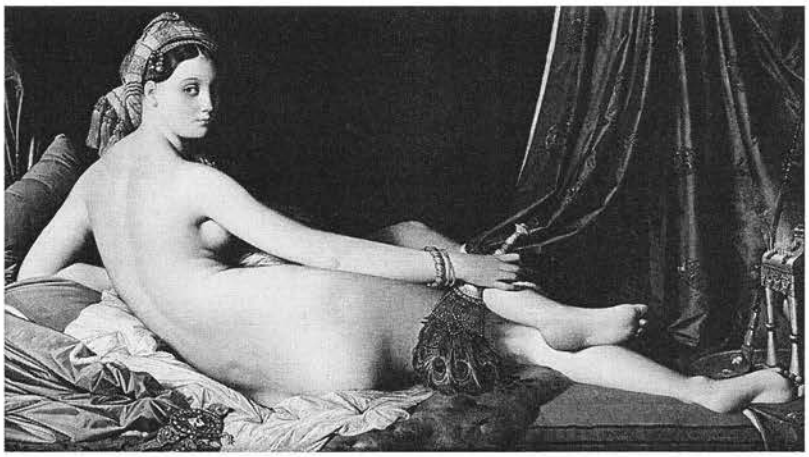
Nu în ultimul rând, se cuvine notat faptul că în societatea actuală, caracterul difuz al claselor sociale face ca ideea marxistă a luptei de clasă să fie mai greu decelabilă, cunoscând o altă distribuție a raportului dintre muncă și timpul liber, mult mai flexibilă și mai nuanțată. Astfel, dacă idealul comunist a fost cel al societății fără clase, capitalismul global actual a condus la flexibilizarea raporturilor sociale, transformând clasele de intelectuali sau artiști în muncitori, accentuând precaritatea salarială, nesiguranța socială și instabilitatea regimului de muncă contemporan care a condus la constituirea unei clase sociale noi – precariatul – care a înlocuit fostul *lumpen-proletariat*, aflată în opoziție cu o hiperburghezie corporatistă[26].

De asemenea, termenul de ideologie nu trebuie considerat a fi apanajul exclusiv al anumitor clase sociale dominante, ci și al unor grupuri sociale care exercită un anumit tip de putere în spațiul social. Astfel, operele de artă pot fi la fel de bine utilizate ca un mijloc de critică a ideologiei, de demascare a relațiilor de putere ascunse într-un anumit sistem de valori, convingeri și comportamente sociale, de norme care structurează spațiul public și activitățile sale și uneori de contrabalansare a acestor inegalități. Astfel, o bună parte din producția artistică modernă și contemporană poate fi interpretată ca fiind motivată de o luptă pentru afirmarea propriei identități și pentru eradicarea inegalităților care structurează la un anumit moment istoric câmpul social.

Una dintre cele mai semnificative diferențe de putere și status social în istoria artei, alături de cea rasială, este aceea dintre bărbați și

femei. Astfel, articularea identității de gen în arta modernă a cunoscut o progresivă emancipare a femeii față de statutul său subordonat, imaginea sa fiind asociată de multe ori cu munca domestică sau cu postura de obiect erotic. La fixarea acestor imagini, artele vizuale au avut o contribuție importantă, încetățenind aspectul natural, de la sine înțeles al acestor poziții prin repetiția unor anumite convenții ale reprezentării picturale precum cea a nudului feminin.

În acest fel, putem înțelege lupta pentru afirmarea identității colective a femeilor artist ca structurând o bună parte din arta contemporană. De pildă, ideologia masculinistă a muzeului de artă modernă a fost pusă în discuție de grupul artistic Guerilla Girls într-o manieră percutantă devenită curând un punct de referință în istoria acestor practici artistice.



Jean Auguste Dominique Ingres, *Marea Odaliscă*, 1814 (sursa: Wikimedia Commons)

Artistele au construit un afiș sugerând postura unei celebre odalisce pictate de Ingres, pe spațiul căruia care se putea citi întrebarea retorică: "Trebuie femeile să se prezinte nud pentru a intra în Muzeul Metropolitan?", urmat de o crudă și lucidă diagnoză: "Mai puțin de 3% dintre artiștii din secțiunea de artă modernă a Muzeului Metropolitan sunt femei, dar 83 % dintre nuduri sunt feminine".

O asemenea situație, în care o anumită ideologie dominantă este nu doar *deconspirată*, ci și *contracarată,* nu este nicidecum limitată la arta contemporană, fiind prezentă încă din modernitatea timpurie. Examinând rarele situații în care femeile artist au putut crea în

istoria artei occidentale, sfidând astfel deopotrivă prejudecățile sociale privind rolul social al femeii și limitările castelor de artiști, aflăm, de pildă, autoportretul artistei Artemisia Gentileschi realizat sub forma unei alegorii a picturii, dar mai cu seamă lucrarea cu temă istorică *Judit ucigându-l pe Holofern*. Aceste imagini reprezintă exemple picturale convingătoare în care femeia nu este reprezentată potrivit unor stereotipuri ale delicateții, frumuseții senzuale și supunerii în fața puterii masculine. Dimpotrivă, reprezentările femeilor sunt întotdeauna plină de forță iar uneori, ca în cazul celei din urmă, descriu nu doar egalitatea, ci chiar dominația femeilor asupra bărbaților obținută într-o manieră violentă, tipică de obicei pentru postura masculină.

Artemisia Gentileschi, *Autoportret ca alegorie a picturii*, 1638-39 (sursa: Wikimedia Commons)

Artemisia Gentileschi, *Judit ucigându-l pe Holofern*, 1614-1620 (sursa: Wikimedia Commons)

Naturalizarea ideologiei: imagini și "mituri"

Conceptul de ideologie definit de Engels drept "falsă conștiință" va cunoaște o ulterioară rafinare și reelaborare. Potrivit lui Terry Eagleton, ideea potrivit căreia ne putem debarasa de ideologie odată ce caracterul său mistificator a fost deconspirat reprezintă un mit, parte a unei noi ideologii, ideologia lumii libere de orice ideologie[27]. În fapt, ideologia nu prezintă idei false, ci adevăruri care maschează anumite interese. Ideologia produce convingeri care, chiar atunci când sunt raționalizate și conștientizate, pot continua să ne determine să acționăm într-un anumit mod. Dintr-o perspectivă care consideră

ideologia drept omniprezentă în viața socială, fără a o considera doar apanajul claselor dominante și fără a recurge la opoziția adevăr-falsitate, aceasta poate fi redefinită drept "un set de valori și credințe larg împărtășite prin intermediul cărora indivizii își compun relațiile complexe cu o mulțime de structuri sociale", cuprinzând "mijloacele prin care anumite valori, precum libertatea individuală, progresul și importanța familiei sunt făcute să pară aspecte naturale și inevitabile ale vieții sociale", precum și asumpții fundamentale de ordin normativ și axiologic privind realitatea socială[28]. În acest fel, vorbim despre ideologie întotdeauna la plural. Întâlnim deopotrivă ideologii ale claselor dominante și ale celor oprimate, ideologii deopotrivă de stânga și de dreapta din punct de vedere al spectrului politic, care se află într-un raport tensionat de confruntare variabil istoric.

Printre accepțiunile de largă circulație ale conceptului de ideologie prezente la autori influențați de teoria critică de tip marxist, dar ancorați și în alte metode de analiză culturală precum post-structuralismul, semiologia sau teoria post-colonială, se numără ideea *naturalizării* constructelor sociale. Asociat conceptului de hegemonie, introdus în vocabularul analizei sociale de Antonio Gramsci, termenul de "naturalizare" denotă un proces cultural prin intermediul căruia valorile și viziunea despre lume a unui anumit grup social, care controlează producția culturală și stabilește consensul social cu privire la aceste valori, sunt impuse și altor grupuri drept valori universale. În acest proces, grupurile sociale dominante se reprezintă ca fiind capabile să asigure conducerea culturală, justificând astfel motivele pentru care interesele și valorile lor particulare ar trebui adoptate pe scară largă[29].

Vorbim despre *hegemonie* atunci când ideologia este considerată mijlocul cultural de luptă al unei anumite pături sociale care ajunge să domine acest câmp, impunând astfel adeziunea voluntară a indivizilor și înlocuind astfel luptele politice propriu zise prin controlarea sistemelor de gândire și subiectivităților[30]. Esențial pentru conceptul de hegemonie este faptul că anumite valori particulare, care servesc intereselor unor grupuri sociale care dețin puterea, sunt universalizate și impuse și altor grupuri fără a recurge la metode

coercitive, printr-un proces de „naturalizare" al acestor valori prin intermediul cărora aceste valori sunt recunoscute și adoptate consensual de celelalte grupuri sociale, contribuind la subordonarea lor voluntară. Astfel, hegemonia operează asupra *conștiinței* și a *reprezentărilor*, ea naturalizează și reprezintă o ideologie de clasă, care este proiectată sub forma simțului comun[31]. Acest concept are avantajul de a prezenta lupta de clasă marxistă drept un câmp de antagonisme sociale translate în mediul cultural.

Ideea de naturalizare a codurilor semiotice în cultura contemporană sub forma unor mituri ale societății de consum a devenit cunoscută îndeosebi datorită contribuțiilor aduse de Roland Barthes. În opinia sa, prin construirea de noi *mitologii* în cadrul sistemelor capitaliste, ideologia (vizuală) ajută la obliterarea caracterului fantasmatic sau iluzoriu al constructelor sociale, conducând astfel la prezentarea lor drept fenomene, valori sau atitudini naturale, de la sine înțelese[32]. Astfel, mitul devine, în opinia lui Barthes, un mod de a vorbi despre lume și lucruri depolitizat, care maschează însă interese politice[33]. Procesul de naturalizare a unei semnificații ideologice este vădit influențat de o lectură semiologică care urmărește modul de funcționare al semnului vizual în cultura capitalistă. Astfel, o semnificație culturală este naturalizată atunci când conotația unui semn (ca semnificație adiacentă) este tratată drept denotație (sau semnificație primară).

Unul dintre exemplele folosite de Barthes pentru a descrie acest proces de naturalizare a semnificației culturale este cel al sistemului de semnificare utilizat în construcția unei imagini prezente pe coperta revistei franceze *Paris Match*. Imaginea prezintă un tânăr soldat african salutând pentru patrie. Or, ne informează Barthes, această imagine nu este nici pe departe inocentă.

Dimpotrivă, ea ne prezintă un întreg sistem ideologic precum cel al colonialismului drept o formă naturală de existență, internalizată de tânărul soldat african care exemplifică trăsături ale supunerii față de patria mamă (Franța) ascunzând totodată procesul istoric de constituire al acestei ideologii, acela al cuceririi, urmată de naturalizarea populațiilor colonizate și de asimilarea lor culturală și economică.

Imagine și interpelare

De asemenea, reconstrucția acestui concept cuprinde versiuni materialiste care consideră ideologia nu doar ca pe un sistem de enunțuri și convingeri, ci și ca pe un sistem social de control și dominație, materializat prin intermediul unor instituții dublate de "aparate" polițienești, ca în cazul lui Louis Althusser[34]. Sistemul acestor aparate represive are rolul de a menține ordinea socială și de a împiedica răzmerițele, însă ele nu sunt suficiente pentru a consolida dominația și a garanta ordinea existentă. În acest sens, aparatele represive de stat sunt complementate de modalități ideologice de control denumite de Althusser *Aparate Ideologice de Stat*. Acestea includ familia, școala, religia, sportul, artele, sistemul mass media, care reproduc valorile capitaliste și îi inoculează individului moduri de comportament adecvate acestui sistem. Prin această acțiune asupra individului, acesta se recunoaște pe sine drept o parte a acestui sistem ale cărui valori le reproduce – altfel spus, drept *subiect*.

Este important să reamintim, în acest punct al discuției noastre, distincția între *individ* (considerat natural) și *subiect* (înțeles ca o construcție socială). Într-o accepțiune larg răspândită în studiile culturale, ideologia transformă indivizii în subiecți[35]. Subiectul poate fi înțeles astfel drept "un set de roluri construite de valori culturale și ideologice dominante"[36].

Aceste microsisteme sociale identificate de Althusser descriu astfel un sistem de seducere prin intermediul căruia indivizii se supun ideologiei fără a fi conștienți de această subjugare în momentul în care se recunosc și se constituie pe sine ca subiecți în câmpul social.[37] Deși recunoaște astfel ideologiei rolul de a susține privilegiul unor clase dominante, Althusser nu mai concepe ideologia ca pe o falsă conștiință, ci ca pe un element inevitabil în constituirea subiectivității[38]. Identitatea de sine nu se poate constitui în afara oricărei ideologii, ci este inevitabil captivă unei anumite ideologii. De aceea, ideologia constituie un sistem social complex în care subiectul se constituie pe sine în mod imaginar în relație cu condițiile reale de existență. Ideologia nu maschează realitatea, ci ne ajută să ne poziționăm pe noi

însine în raport cu condițiile de producție existente întrucât acestea sunt ele însele prinse într-un sistem de reprezentări sociale.

Important este în acest context conceptul de *interpelare*, prin care autorul francez descrie modul în care ideologia ne poziționează ca subiecți, localizându-ne în interiorul unui discurs[39]. Prin interpelare, ne asumăm un întreg complex de semnificații deja constituit și din interiorul acelui rol social, considerăm ulterior că acțiunile noastre sunt libere. Exemplul utilizat de Althusser este cel al polițistului care ne strigă pe stradă la un moment dat utilizând sintagma "Hei, tu (acela)!". Atunci când răspundem acestei chemări, ne asumăm poziția de supuși ai legii și recunoaștem implicit întreg sistemul de valori asociat acesteia situându-ne în postura subiectului interpelării ("tu!"). Actul de a răspunde interpelării îl transformă pe "tu" în "eu". Prin urmare, devenim involuntar subiecți supunându-ne simultan presiunilor anumitor ideologii.

Putem extinde conceptul de interpelare în studiul imaginilor artistice pentru a descrie relația ce se instituie între subiectul privitor și opera de artă înțeleasă ca element activ în procesul de comunicare care structurează experiența receptării. Astfel, putem considera interpelarea ca desemnând procesul prin intermediul căruia o imagine, în speță, o imagine artistică, ni se adresează poziționându-ne într-un anumit fel ca subiecți ai unui regim sau ideologii, și putem reflecta asupra poziției pe care ne-o oferă ca privitori[40]. Imaginea ni se adresează printr-o retorică complexă, care ne poziționează drept subiecți ai interacțiunii vizuale cu personajele reprezentate în imagine, dar și prin intermediul identificării cu personajele reprezentate în absența unei asemenea interacțiuni cu acestea, sau chiar în absența existenței oricărui personaj (căci interacțiunea are loc cu imaginea și nu cu unul dintre elementele sale). Astfel, teoreticianul Judy Williamson a observat faptul că imaginile publicitare ne apelează construind un spațiu în fața lor în care poziționează un potențial client (publicul țintă) căruia îi adresează un mesaj de cele mai multe ori personalizat, utilizând strategii vizuale de construcție a unei fantasme și de producere a dorințelor. În momentul în care privitorul se oprește pentru a intra în spațiul imaginar al reclamei, el devine subiect al respectivei ideologii, subscri-

se la rândul său mai largii ideologii capitaliste a consumului.[41] Astfel, subiectul se constituie atunci când capitulează efectelor de sens ale mesajului publicitar, intrând în logica acestuia[42]. Spre exemplu, reclamele turistice utilizează deseori această logică propunând imagini exotice care combină fetișismul mărfii cu logica interpelării, construind un discurs evazionist care, în funcție de situație, se adresează specific muncitorului promovând imaginea unei familii fericite, sau dimpotrivă, claselor sociale medii superioare prin asocierea vacanței cu libertatea, individualismul și luxul. În regimul publicitar, interpelarea devine limpede prin utilizarea explicită a mesajului direcționat și personalizat, la persoana a doua.

James Montgomery Flagg, Anunț publicitar al armatei americane solicitând înrolarea voluntarilor, 1917 (sursa: Wikimedia Commons)

Vera Muckhina, *Muncitorul și colhoznica*, 1937 (foto: Aldo Ardetti, sursa: Wikimedia Commons)

Interpelarea vizuală este, așadar, un act performativ. Ea poate fi asociată cu o comandă sau o rugăminte adresată privitorului, având de asemenea funcția de a produce transformări în structura realității prin asocierea acestuia cu un anumit rol în cadrul unui ansamblu de norme și roluri sociale[43]. Extinzând aceste analize asupra producției artistice, putem exemplifica modul în care retorica vizuală a realismului social a interpelat subiecții poziționându-i drept muncitori angajați în construcția națiunii, dar și modul reflexiv în care anumite producții artistice au deconstruit această ideologie, construind contradicții inerente prin intermediul căruia mesajul ideologic este denaturalizat,

expus drept construct ideologic, sau întrerupt în funcția sa simbolică de articulare a identității colective.

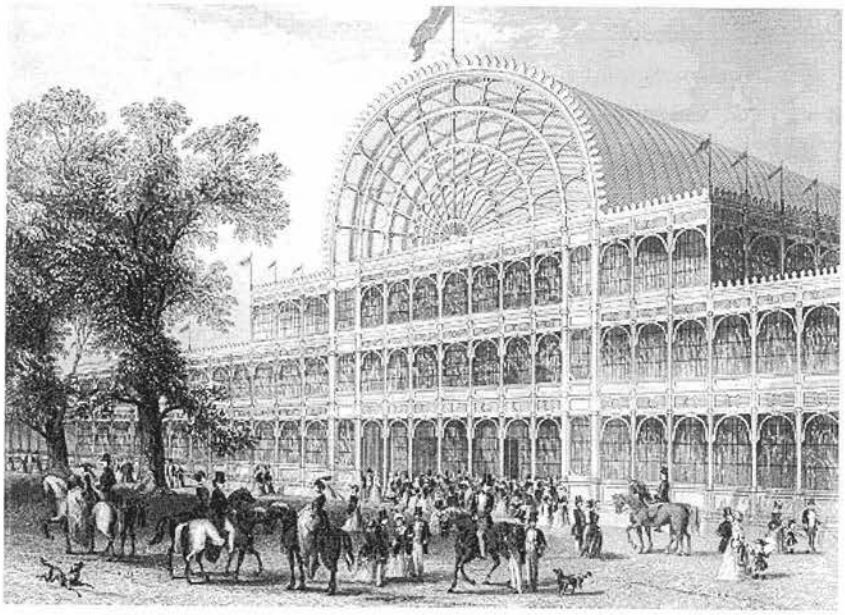
De asemenea, urmând ideile lui Louis Althusser, putem considera că nu doar imaginea izolată, ci și întregul sistem de mediere al artei – cuprinzând discipline și practici discursive precum istoria artei și muzeologia, dar și sistemele de distribuție și expunere artistică precum galeriile de artă, muzeele și practicile expoziționale pot fi privite drept aparate ideologice, menite să întărească dominația anumitor clase sociale și să replice valorile lor dominante. Astfel, putem considera că funcția anumitor muzee de artă precum Metropolitan Museum din New York sau Louvre din Paris este aceea de a construi un anumit tip de subiectivitate, specifică, de pildă, clasei burgheze, pentru care arta este un mod de delectare estetică și de cunoaștere dezinteresată a lumii istorice. Menirea muzeului ar fi aceea de a conserva un ansamblu de capodopere ale umanității separând privitorul de circumstanțele producției acelor lucrări și funcțiile lor sociale anterioare expunerii în muzeu.

De asemenea, după cum observă Tony Bennett[44], nu doar discursul de însoțire al expoziției de artă, ci și modul în care ea își concepe privitorul prin sistemul său propriu de vizualizare a operelor de artă pot conlucra pentru a transmite o anumită ideologie, de pildă, cea naționalistă în cadrul Pavilioanelor Naționale în cadrul Bienalei de la Veneția. Ea produce astfel subiectul drept cetățean disciplinat, care și-a internalizat aceste valori printr-o serie de reguli de conduită (deseori desemnate sub titulatura de *comportament estetic*).

Nu lipsit de importanță este, din această perspectivă, rolul Expozițiilor Internaționale de la sfârșitul secolului al XIX-lea în susținerea ideologiei naționaliste și coloniale, alături de cea a progresului tehnologic, cunoașterii enciclopedice și a colecțiilor de factură antropologică. Acestea prezentau publicului larg artefacte diverse produse sau aduse din colonii, susținând astfel exotizarea (și implicit, marginalizarea) acestora și reproducând retorica puterii țării colonizatoare.

În pofida aspectelor convingătoare ale analizelor critice asupra ideologiei din perspectiva modului în care discursul artistic ne poate poziționa ca subiecți prin mecanisme de retorică vizuală, putem

observa faptul că această concepție se cuvine amendată prin insistența de sorginte post-structuralistă asupra pluralității inerente a sensurilor unui text sau a unei imagini. Astfel se explică faptul că o anumită poziționare *ideală* a subiectului de către un mecanism vizual (fie el o imagine artistică sau o practică expozițională) poate fi destabilizată iar efectele ideologice pot fi contracarate prin practicarea unei lecturi "opozitive" sau prin "negocierea" sensurilor sale[45].



Intrarea Palatului de Cristal, Hyde Park, Londra, prima expooziție internațională din 1851 (sursa Wikimedia Commons)

Experiența estetică în epoca reproductibilității tehnice a imaginii: Walter Benjamin

Tehnologia modernă și ontologia operei de artă

Opera complexă și fragmentară lăsată moștenire de Walter Benjamin poate fi considerată una dintre cele mai originale și importante contribuții atât la filosofia istoriei artei, prin reconsiderarea relației dintre artefactul cultural ca urmă a vieții sociale care este privită întotdeauna din perspectiva prezentului și tensiunile, rupturile și fracturile istorice pe care acesta le poartă înscrise în materialitatea sa, sau prin concepția sa originală despre alegorie prevestind resurecția aces-

teia în postmodernitate. De asemenea, ea se remarcă și prin extrem de importanta contribuție adusă la teoria artei și la reflecția asupra percepției și judecății estetice, sau a experiențelor afective produse de lumea și societatea modernă.

În primul rând, analizele lui Benjamin se pot înscrie într-o tradiție materialistă de analiză. Potrivit acestei tradiții transformările survenite la nivelul mijloacelor de producție, în speță, al tehnologiilor de reproducere și reprezentare vizuală, atrag după sine transformări ale percepției și modului de existență al operei de artă și prin aceasta, al întregului complex de relații și raporturi sociale care se stabilesc cu opera de artă într-o anumită configurație istorică particulară. Benjamin observă că, odată cu dezvoltarea tehnologiilor de reproducere, se modifică radical modul de existență al operei de artă. Aceste tehnologii, îndeosebi reprezentate de fotografie și apariția cinematografului, alterează decisiv unicitatea obiectului artistic. Reversul acestei transformări îl constituie pierderea sau dispariția *aurei* asociată operei de artă, precum și transformarea valorii acesteia dintr-o *valoare de cult* într-o *valoare de expunere*. [46]

Prin conceptul de "aură", Benjamin desemnează relația indisolubilă pe care o operă de artă o întreține cu istoria și tradiția. Prin analogie cu aura obiectelor naturale, el definește acest concept drept "apariție unică a unei depărtări, indiferent cât de apropiată este această apariție"[47]. În calitate de reprezentare unică, a cărei prezență fizică este de neocolit, ea evocă un întreg câmp de relații istorice și instituie o raportare pioasă și contemplativă la acest obiect. Tehnologiile reproducerii mecanice permit, pe de altă parte, dislocarea obiectului și delocalizarea acestuia. Ele permit circulația imaginii artistice și astfel, prezența operei în mai multe locuri simultan fără să fie necesar să ne deplasăm pentru a vedea obiectul într-un spațiu și un timp anume destinat acestei experiențe a receptării. Astfel, obiectul se îndepărtează într-o imagine, pierzând astfel distanța istorică care-i conferea *autenticitate* în calitate de mărturie istorică, dar câștigând totodată *actualitate*. Ceea ce devine disponibil în acest fel este un mod de a ne raporta la lume pe care obiectul artistic în calitate de unicat nu îl permite.

Imaginea artistică astfel obținută ne oferă posibilitatea de a poseda obiectul prin delegatul său – reprezentarea. Iar această dorință de a apropia obiectele este explicată de Benjamin drept un efect al transformărilor suferite de modul de existență al comunităților umane, în speță, de importanța crescândă a maselor și a modului de percepție colectiv în modernitate. De asemenea, ea presupune o atitudine estetică și o relație cu timpul diferită. Privind chiar la istoria fotografiei, Benjamin observă, în cea din urmă privință, faptul că primele imagini vizau cufundarea în clipă, permanentizarea acesteia, cu rolul de a comemora viața persoanei în portretul astfel obținut. Ele aveau astfel aura unicatului, vizând astfel persistența imaginii. Instantaneele ulterioare, influențate de reproductibilitatea mecanică a imaginii, se orientează mai curând spre vremelnicie și repetabilitate, adică spre actualitate[48].

Artă, atitudine critică și angajament politic

O consecință a acestor transformări ale raportului dintre subiectul receptor și imaginea artistică pe care Benjamin o notează este aceea că, odată ce nu se mai întemeiază pe valoarea de cult a unicatului, imaginea în era reproducerii mecanice se întemeiază necesarmente pe o practică de ordin politic.[49] Prin această turnură politică putem înțelege atât renunțarea la autonomia estetică a operei de artă în raport cu utilizarea sa socială cât și implicațiile mai largi ale transformărilor suferite de tehnologiile reprezentării asupra caracterului *emancipator* al practicii artistice. Astfel putem înțelege mai ușor afirmațiile lui Benjamin potrivit cărora estetizării politicului i se opune o politizare a esteticii[50]. Dacă prima tendință este ușor de ilustrat în vremea sa de manifestările fasciste de masă care utilizau o coregrafie a corpurilor cu referințe olimpiene, precum și o retorică a sublimului tradusă prin ansamblurile arhitecturale realizate de Albert Speer, culminând cu estetizarea războiului, cea din urmă poate fi ilustrată prin arta cu caracter propagandistic caracteristică mișcărilor sociale de stânga.

Referindu-se la arta social angajată a vremii sale, Benjamin observă, de pildă, faptul că simplul angajament politic la nivelul

conținutului artistic, al temelor alese și al atitudinii exprimate de operă, nu este suficient pentru a legitima valoarea artistică și implicit, eficiența sa politică. În opinia sa, o operă este eficientă politic cu atât mai mult cu cât ea este și valoroasă estetic. Iar acest lucru presupune transformarea mijloacelor de producție, a modului în care artistul operează pentru a nu rămâne captiv acelorași forme de producție împotriva cărora se îndreaptă critica sa. În acest sens, artistul angajat critic în transformarea societății este nevoit să producă alterări ale propriilor instrumente, ale formelor de expresie și de analiză mai întâi de toate, de vreme ce înțelegem faptul că el însuși este un producător asemenea celorlalți muncitori.[51]

Astfel, modelul jurnalistului care utilizează fotografia, asumat de artiștii sovietici de avangardă, poate constitui un bun exemplu pentru modul în care artistul angajat politic își concepe relația cu mijloacele de producție și cu publicul său. Mai mult, putem observa rolul important acordat de artiști precum Alexandr Rodcenko perspectivei, optând pentru unghiuri de fotografie inedite (deseori în contra-plonjeu, racursiuri puternice sau perspectivă aeriană) pentru a construi efecte vizuale dramatice și dinamice, pentru a sugera monumentalitate obiectelor și situațiilor cotidiene care dobândesc astfel semnificație istorică și exprimă conștiința progresului și a transformării continue a prezentului.

Putem de asemenea considera observațiile lui Benjamin cu privire la relația dintre estetică și politică importante pentru modul în care alți artiști angajați social au înțeles să oblige publicul la a reflecta asupra limbajului artistic și tehnologiilor vizuale de manipulare și construcție a realității. Printre modurile de auto-reflecție artistică cele mai importante se numără filmul lui Dziga Vertov *Omul cu camera de filmat.* Acesta a fost considerat una dintre cei mai semnificative contribuții la clarificarea limbajului noilor media încă din perioada lor de început prin intermediul montajului succesiv (în care secvențe aparținând unor temporale distincte ajung să se juxtapună și să se continue temporal) și a celui simultan (prin intermediul căruia cadre preluate din spații diferite ajung să se suprapună sau să ocupe în comun același spațiu în interiorul realității artistice).

Semnificativ este de asemenea faptul că, uneori, Vertov întoarce camera către sine însuși și către public, fixându-i cu privirea aparatului și indicându-le astfel privitorilor propria condiție de spectatori și de martori ai istoriei[52]. Observațiile lui Benjamin cu privire la arta avangardelor se dovedesc așadar semnificative întrucât ele pun în lumină o tendință importantă a artei contemporane angajată social și a turnurii politice a esteticii petrecută îndeosebi după anii șaizeci ai secolului trecut. Pe de o parte, ele explică modul în care arta contemporană tratează limbajul vizual ca pe un instrument de emancipare politică și socială, responsabil pentru construcția subiectivității privitorului. Pe de altă parte, ele atrag atenția asupra faptului că relația artistului social angajat cu mijloacele de producție și tehnologia nu este una de simplă utilizare a unor instrumente exterioare practicii artistice, ci presupune întotdeauna o reflecție asupra particularităților mediului de comunicare artistică și a implicațiilor sale sociale mai largi.

Transformările percepției estetice în modernitate

Examinând transformările experienței estetice în modernitate și în relație cu modificările condițiilor tehnologice de producție artistică, Benjamin identifică o serie de transformări care au loc la nivelul percepției. Prin apariția cinematografiei, se modifică relaționarea operei de artă cu publicul său, receptarea estetică a obiectului artistic transformându-se dintr-o simplă contemplare individuală a imaginii statice într-un timp indefinit și determinat subiectiv într-o percepție colectivă condiționată temporal de însăși structura temporală a narațiunii. De asemenea, el observă faptul că transformările modului de receptare implică transformări ale atitudinii critice față de reprezentarea artistică și subiectele sale. Una dintre cele mai semnificative consecințe ale acestei analize privește implicația politicului în mecanismele percepției estetice. "Astfel se modifică raporturile politice care sunt înscrise în atitudinea critică față de artă în actul receptării."[53]

În receptarea de masă, specifică filmului, atitudinea critică și plăcerea coincid. Acest lucru se explică prin aceea că reacțiile individuale sunt predeterminate de reacția de masă, colectivă, în care

reacțiile se controlează între ele, asemeni unui sistem. Însă, după cum observă Benjamin, acest lucru se întâmplă doar atunci când o anumită formă de artă are o anumită însemnătate socială. Distanța dintre cunoscător și receptarea de masă a devenit atât de mare în modernitate întrucât pictura a încetat, în opinia sa, să mai joace un rol social însemnat.

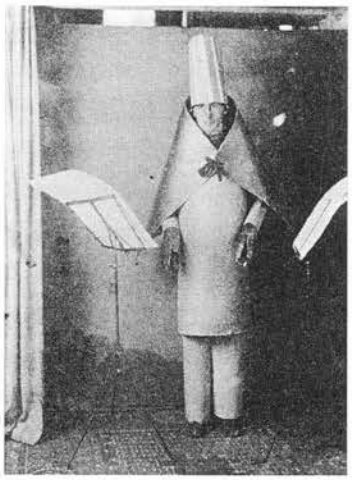
Totodată, Benjamin instanțiază și transformări care privesc tehnologia vizuală sau tehnologiile privirii. În vreme ce în actul teatral (care încă mai are aură) modul de prezentare e controlat de artist, în cinema el este supus "unei serii de teste optice". Jocul actorului este încadrat de cameră și astfel, filtrat și mediat. Astfel, el observă că între actor și privitor se interpune obiectivul de filmat care ne oferă puncte de vedere succesive asupra scenei, articulate prin montaj. Am putea astfel concluziona faptul că judecata estetică a publicului este astfel predeterminată de dispozitivele de mediere artistică, întrucât actorul nu-și poate adapta reprezentația la public, iar acesta nu poate empatiza direct cu actorul, ci cu aparatul de filmat.

Transformările identificate la nivelul noilor media sunt asociate de Walter Benjamin cu cele ale artei avangardelor, iar printre acestea el amintește influența *șocului* asupra experienței estetice și categoriilor sale tradiționale, asociate frumosului ca sentiment de plăcere capabil să asigure replierea în sine a privitorului. Șocul reprezintă o experiență disruptivă, o puternică alterare perceptuală provenită din stimuli puternici care ne permite noi moduri de cunoaștere a lumii, noi experiențe. Ea fracturează subiectivitatea privitorului, îl descentrează, astfel încât acesta nu mai este stăpân pe sine și nu mai controlează relația cu opera de artă, așa cum se întâmplă în cazul picturii. Benjamin sugerează faptul că experiența șocului este corelată experienței maselor în marile orașe moderne, înțelese nu drept colectivități, ci drept mulțimi amorfe. Experiența șocului este produsă, cu alte cuvinte, de absența liantului social care transformă viața cotidiană într-o simplă ciocnire între indivizi alienați[54].

Împrumutând tipologia *flanêur*-ului baudelairian, Benjamin observă că acesta din urmă găsește în plimbări necontenite și fără țel un mod particular de a experimenta estetic orașul prin care individul

alienat se pierde în mulțime. Astfel, el indică un mod de estetizare a experienței cotidiene specific modernității urbane a sfârșitului de secol XIX, asociat panoramelor, pentru care orașul însuși devine un peisaj[55]. Însă experiența maselor în marile orașe moderne poate sugera deopotrivă anxietatea individului în fața disoluției sale în mulțimea indistinctă, anxietate datorată alienării pe care o induce condiția muncii în societatea capitalistă. Ilustrativ este aici conceptul de *automat uman*, asociat comportamentului mecanizat al omului modern, tipic muncii pe banda de producție. În aceste condiții, experiența străzilor marilor orașe ne apare drept un întreg complex de stimuli senzoriali care stârnesc necontenit șocuri individului.

În acest context, Benjamin observă că tehnologia a supus aparatul senzorial al locuitorilor orașelor unui antrenament complex, prin intermediul căruia a fost creată nevoia de stimuli vizuali puternici, care să se succeadă necontenit într-o serie de șocuri și ciocniri.[56] Este caracteristic artei dadaiste să ofere o asemenea experiență fragmentată a lumii, bazată pe șoc. Dadaiștii degradau voit materialele pentru a răpi operei valoarea sa de cult, foloseau procedee precum colajul și inserția *ready-made*-urilor triviale în spațiul tabloului, reciclau gunoaiele privite ca rămășite ale unei lumi devastate de război. Prin intermediul acestor tehnici, după cum observă Benjamin, operele nu mai puteau fi considerate obiecte de contemplație, ci fragmente de realitate înrămată care debordează arta[57].



Hugo Ball la Cabaret Voltaire, 1916 (sursa Wikimedia Commons)

Însă această nevoie a fost satisfăcută, în opinia lui Benjamin, în cel mai înalt grad de film, artă care repetă în actul receptării alienarea specifică procesului de producție pe bandă rulantă caracteristic muncii industriale[58]. "Prin structura sa tehnică, filmul a eliberat efectul de șoc psihic din ambalajul moral în care îl împachetase dadaismul"[59].

Autorul german opune așadar experiența contemplativă a picturii cu cea a șocului (specifică dadaismului, dar mai ales cinematografului), distinse și prin durata și viteza specifică fiecăreia. În cea din urmă privință, el ajunge la concluzia că arta modernă care privilegiază șocul nu mai permite replierea în sine a subiectului. "La cinema, privirea nu se poate fixa niciodată [...] Gândurile mele au fost înlocuite cu imagini mișcătoare."[60] Analiza sa conduce la identificarea a două tipuri de orientare a *atenției estetice*:[61] *divertismentul* (opera este absorbită în mase) și *concentrarea* (individul este absorbit de operă). Însă această distincție nu trebuie înțeleasă ca reprezentând doar o critică a cinematografiei care îi răpește acesteia pretențiile emancipatoare la nivelul colectivității. Dimpotrivă, aceste diferențe explică și raportarea diferită la realitate pe care o presupun cele două medii și implicit, distincția în privința atitudinii politice pe care o fac posibilă. Dacă pictura presupune o relație magică cu lumea, cinematografia permite secționarea chirurgicală a realității, apropierea de aceasta și examinarea sa demistificatoare potrivit unei tendințe artistice orientate spre realism.

Transformarea conceptului de experiență

Benjamin precizează de asemenea transformările semnificative survenite în modernitate la nivelul experienței estetice odată cu transformările raporturilor sociale la nivel colectiv și cele survenite la nivelul tehnologiilor de producție și de reproducere a informației. Cu o deosebită acuitate, el observă faptul că, din punct de vedere istoric, modernitatea se poate caracteriza printr-o concurență între diverse *forme de comunicare*. Experiența în genere, și în particular, experiența estetică se degradează constant în măsura în care informația se substituie mai întâi relatării istorice, iar într-o a doua fază, este ea însăși înlocuită de senzație. În logica povestirii, informația se

transformă în experiență fiind încorporată în viața unei persoane și povestită astfel drept experiență proprie. Trăirea devine experiență prin intermediul memoriei, care păstrează astfel urmele trăirii. În logica informației, întâmplarea nu mai este filtrată, trăită, ci transmisă ca atare[62].

Benjamin identifică aici o transformare crucială survenită la nivelul experienței estetice odată cu tehnicile media, precum cele de tip jurnalistic. În forma de comunicare specifică ziarului, informațiile sunt prezentate fragmentat, fără relație între ele și într-un mod obiectiv, depersonalizat. Ceea ce se constituie astfel este un mod depersonalizat de raportare la lume, specific unei lumi a informației, experiență care va culmina, în opinia unor istorici de artă precum Hal Foster, cu asumarea unui tip "plat" de subiectivitate lipsită de afect, specifică artei pop pentru care repetiția unei imagini media nu reușește să constituie o interioritate, ci dimpotrivă, sugerează o afectivitate rece, distantă, banalizând prin repetiție conținutul informației chiar și atunci când acesta este traumatic.[63] Astfel, putem înțelege celebrele afirmații ale lui Warhol precum: "vreau sa pictez precum o mașină" sau cea prin care sugera faptul că nu există nimic îndărătul suprafeței picturilor sale.

După cum am sugerat anterior, conceptul de experiență presupune, pentru Benjamin, sedimentarea temporală a senzațiilor și percepțiilor prin intermediul memoriei. Prin intermediul unor scurte referiri la gândirea psihanalitică freudiană cu care întreține un raport de familiaritate, Benjamin însuși sugerează faptul că șocurile psihice sunt contracarate prin crearea unui mecanism psihic de protecție care sfârșește prin a aplatiza informația, ne mai permițând astfel să pătrundă în conștiința profundă și să se transforme în experiență.

O altă observație percutantă privește condiția frumosului în modernitatea târzie odată cu dezvoltarea mijloacelor de reproducere tehnică. Pentru Benjamin, frumosul, categorie centrală a esteticii clasice, exprimă ideea unei existențe fără crize, ceea ce nu se poate asocia decât valorii de cult. El traduce în sfera artei valoarea de cult a obiectului. Însă, odată cu pierderea acestei valori, frumosul dispare din practica artistică. În practica picturală, frumosul este posibil întrucât el

este legat de experiența istorică pe care aceasta o aduce cu sine, în speță, de capacitatea sa de a deschide o altă lume, a cărei contemplare nu își găsește saţietatea. Or, reproducerea tehnică nu mai permite imaginii să acceseze memoria involuntară și să aducă astfel cu sine un complex de asocieri, afecte și semnificații de ordin istoric, temporal. Reproducerea tehnică, prin imediatețea sa, suprimă nostalgia istorică și astfel, întrerupe experiența dialogică specifică valorii de cult, descrisă de Benjamin drept un schimb de priviri[64].

Prin aceasta, fotografia (și ulterior, arta noilor media influențată de aceste transformări) se asociază mai curând procesării informației. Ea este privită de Benjamin în registrul astâmpărării unor nevoi imediate, pe care Kant le excludea complet din cadrul judecății estetice reducându-le domeniului agreabilului. Din perspectiva dezvoltării funcției sociale și politice a artei contemporane care a utilizat fotografia, o asemenea analiză poate din nou fi considerată profetică. Căci dacă prin astâmpărarea unei nevoi înțelegem nu atât o nevoie materială, cât una de ordin politic și social, atunci sarcina fotografiei poate fi asociată nevoii de a proba o realitate sau de a constitui un instrument de luptă în serviciul unei anumite idei mai curând decât de a restaura experiență pierdută a completitudinii.

Pentru a ilustra această idee, este suficient să ne reamintim practicile artistice factografice realizate de artiștii sovietici de avangardă asociați grupării constructiviste LEF în anii douăzeci, descrise de Serghei Tretiakov prin termenul de "realism operativ".[65] Termenul "factografic" desemnează înregistrarea "faptelor", mai precis, a rezultatelor proceselor de modernizare survenite la nivelul vieții cotidiene prin intermediul tehnologiei și industrializării societății sovietice. Spre deosebire de practicile documentare propriu-zise, care pot aspira la obiectivitate, "factografia" s-a orientat către discursul vizual, concepând procesul de semnificare artistică ca pe un act de *producere* și nu ca pe o simplă *ilustrare* a realității. În acest sens, artiștii au privilegiat formule de construcție a imaginii precum montajul pentru a *opera* asupra realității. Astfel, ei au ajuns la concluzia că, prin prezentarea realității imediate în continuă transformare socialistă, artiștii contribuie ei înșiși la transformarea realității, iar prin

înregistrarea prezentului, ei contribuie la scrierea istoriei. Înregistrând și arhivând campaniile de industrializare realizate după un plan cincinal, artiștii de natură factografică au încercat să influențeze și să transforme realitatea prin simpla prezentare a acestor "fapte estetice". Noile realizări tehnologice, fabricile, precum și simplele obiecte industriale pot deveni astfel subiecte demne de interes. Într-un sens și mai larg, putem asocia spusele lui Benjamin diagnozei realizate de Arthur Danto artei contemporane, cuprinsă în afirmația potrivit căreia arta contemporană înlocuiește frumosul, pretutindeni amenințat, cu înțelesul.[66]

Cu toate acestea, potrivit lui Howard Caygill, putem observa faptul că, dacă pentru Benjamin, imaginile sunt tehnologii de organizare a experienței, cel din urmă termen poate fi situat într-o relație complexă cu tehnologia, relație pe care o putem înțelege prin intermediul dimensiunii temporale a experienței. Tehnologia poate transforma experiența, deschizând-o contingenței și astfel multiplelor interpretări și posibilități de realizare viitoare, cum este cazul instantaneului fotografic care introduce astfel viitorul în prezent, dar ea poate de asemenea recrea aura unui obiect și poate astfel servi la fixarea clipei, la monumentalizarea prezentului[67].

Potrivit lui Caygill, estetismul asociat dimensiunii auratice a imaginilor reprezintă o modalitate de monumentalizare a experienței, un mod de organizare temporală a experienței organizat în jurul prezentului. Accentuarea dimensiunii auratice, monumentale a imaginii refuză operei de artă propria sa temporalitate, inserția în structura fluidă a timpului și astfel, deschiderea către contingență, pe care o vor exploata ulterior multe dintre operele de artă contemporane, îndeosebi cele orientate către performativitate și structuri artistice efemere.

Fascinația mărfii și critica ideologiei

Atenția acordată de Benjamin memoriei și temporalității a determinat de asemenea o interpretare specifică a suprarealismului, îndeosebi a noțiunii de "întâlnire" utilizată de unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai grupului, André Breton. Concepția

suprarealiștilor despre efectele disruptive ale artei vor fi exploatate și de teoriile artei de inspirație psihanalitică care apelează la conceptul freudian de "straniu". În opinia suprarealiștilor, în situația de receptare produsă de întâlnirea cu opera de artă, o "suprarealitate" latentă devine manifestă.

Predilecția lui Benjamin pentru stările psihice liminale, aflate la intersecția dintre vis și realitate, pentru fantezie și reprimare, similară intereselor suprarealiștilor, dar și psihanalizei freudiene, l-a determinat să identifice și să investigheze posibilități ale trecutului care rămân latente în prezent[68]. Sesizarea acestor posibilități în cadrul experienței estetice propuse de suprarealism poartă pentru Benjamin denumirea de "iluminări profane". În opinia lui Benjamin, suprarealiștii vor reconfigura efectul fascinant, „minunat", pe care îl produce fetișismul mărfii asupra privitorului, transformându-l într-un moment disruptiv, exprimat prin conceptul de "întâlnire", în care două realități separate dar unite prin corespondențe tainice relevă o a treia realitate, suprimată[69].

Identificarea și analiza momentelor de iluminare profană de către interpretul culturii poate fi realizată pornind de la ipoteza materialistă potrivit căreia memoria istorică este înscrisă în obiecte – ruine, resturi, gunoaie, interpretate mesianic drept o posibilitate de răscumpărare a prezentului istoric prin intermediul speranței revoluționare. Prin cercetarea fanteziilor osificate în lucrurile cotidiene, Benjamin operează o analiză critică a caracterului fetișist al obiectelor în capitalism, urmărind deopotrivă o demistificare și defetișizare a mărfii[70].

Aceste analize ale artei desfășurate în ansamblul culturii au făcut trecerea de la istoria artei abordată ca fenomen autonom la o analiză a artei în cadrul culturii și producției materiale a unei epoci, specifică astăzi mai curând studiilor culturale. Interpretările oferite de Benjamin artelor vizuale pot fi subsumate unei arheologii a modernismului, realizată din perspectivă marxistă. De pildă, analiza oferită secolului al XIX-lea a pus în evidență relația dintre spiritualism, fascinația supranaturalului și dispozitivele spectaculare dezvoltate prin intermediul tehnologiei – precum diorama, muzeul de ceară,

panoramele și fotografia – care contribuie la susținerea acestei fascinații sub forma fetișismului mărfii și reificării experienței cotidiene. Astfel, Benjamin a subliniat modul în care un anumit eveniment istoric este înscris în cultura care l-a produs. În opinia sa, cercetarea istorică a culturii trebuie să se orienteze asupra momentelor privilegiate, fie cele ale formării unei anumite configurații (cum este, pentru Benjamin, Parisul secolului al XIX-lea pentru analiza modernității), în care semnificațiile ideologice ale produselor nu au fost încă naturalizate, transformate în mit, fie asupra perioadelor de declin, acolo unde forța acestor semnificații începe să se estompeze (asociate de Benjamin suprarealismului)[71].

Autonomia operei de artă în epoca industriei culturale: Theodor Adorno

Industria culturală și autonomia artei

Dacă gândirea de tip marxist poate fi asociată în sens larg cu gândirea critică la adresa ideologiei, Theodor Adorno este cel căruia îi poate fi aplicată sintagma de teorie critică în sensul strict al acestui termen. Printre cele mai importante concepte introduse de Adorno în vocabularul teoriei artei se numără cele de *industrie culturală*, *dialectică a apariției* și *autonomie a artei*.

Conceptul de *industrie culturală*, introdus în cartea *Dialectica Iluminismului* redactată și publicată împreună cu Max Horkheimer în 1947, se referă la elementele de mit și barbarie prezente dialectic în originile iluminismului modern, care au ajuns să furnizeze o contrapondere lumii "înnegrite" de experiențele politice ale celui de-al doilea război mondial prin furnizarea unor experiențe estetice satisfăcătoare maselor. În opinia lui Jae Emerling, termenul descrie întreaga sferă a culturii și a mediilor populare care produce mărfuri destinate consumului de masă.[72] În societatea capitalistă, acest lucru se aplică în mod indistinct artei și altor produse culturale. Este semnificativ faptul că astfel privitorul sau subiectul receptor, considerat responsabil pentru construirea percepției, experienței și

judecății estetice, este asimilat unui consumator pasiv și apatic[73]. Plăcerea oferită de producțiile industriei culturale sunt însă nu doar iluzorii, ci contribuie la exploatarea maselor prin standardizarea gusturilor și a experiențelor. Procesul de standardizare descris de Adorno este important în analiza modului în care industria consumului de imagine vizează astăzi o uniformizare a afectelor, reacțiilor și cunoașterii, care poate fi privită drept un element al procesului de reificare a subiectivității în societatea contemporană.

În acest context se ridică problema *autonomiei* artei, asociată de Adorno unei raportări negative la industria culturală în raport cu care se află într-o relație dialectică, adică într-o relație de opoziție în care ambele împrumută, una de la celelalte, aspecte și forme de manifestare. Pentru Adorno, arta trebuie să-și păstreze autonomia față de celelalte forme de cultură aservite consumului, iar în cadrul acestei lupte, ea este nevoită să găsească modalități prin care să se diferențieze de statutul de marfă. Astfel, Adorno introduce ideea potrivit căreia arta autentică se poate opune plăcerilor iluzorii oferite de divertismentul cultural, oferind satisfacții superioare celor de ordin pur senzorial. Modelul său este acela al artei de avangardă, care, datorită caracterului său dificil de urmărit și de înțeles, al formelor neconvenționale și al formulelor de limbaj deseori dizarmonice și neplăcute publicului neinițiat, solicită privitorului un efort interpretativ, pentru a rezista reproducerii sale în masă, comercializării și standardizării produselor și efectelor estetice pe care le produce. Operele autonome refuză să se alinieze idealului transparenței comunicaționale ce caracterizează sistemul social de tip capitalist, fiind anti-sociale (prin refuzul de a se conforma gusturilor publicului) și anti-subiective (ireductibile la artistul care le produce). Astfel, în articularea lor estetică, operele de artă își depășesc deopotrivă condiția socială de obiecte și heteronomia mimetică față de societate, opunându-se asimilării sociale prin însăși *gratuitatea* existenței lor estetice, iar prin aspectul lor sensibil se opun asimilării lor cu simplele concepte ale universalului ce caracterizează ideologia. Arta autentică păstrează așadar în sine o tensiune ireductibilă între materialitate (formă) și concept, între caracterul de produs social al artei și articularea sa

discursivă. Un aspect important al acestei raportări negative la societate îl constituie descoperirea unor breșe în interiorul acesteia, a unor poziții din interiorul cărora arta se poate distanța de societate și de unde o poate critica fără a risca să fie absorbită de sfera economică pe care o contestă.

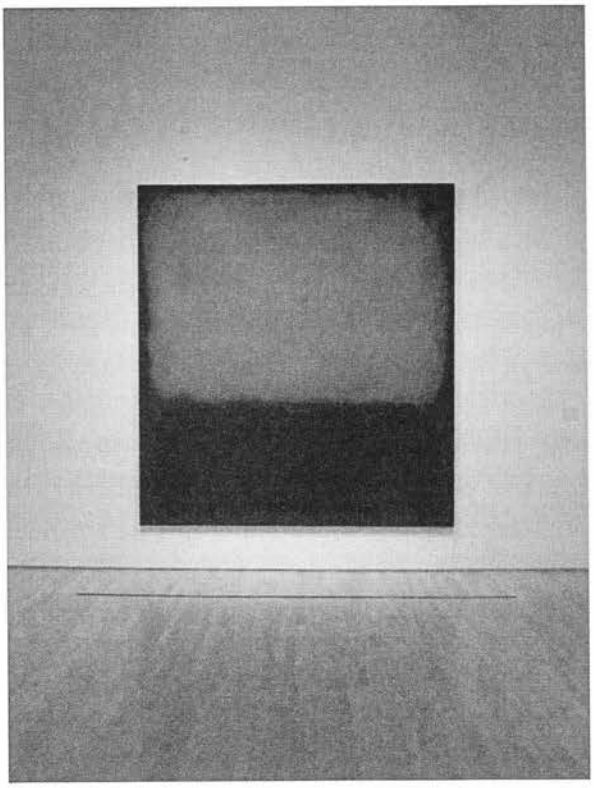
> "Chiar dacă operele anunță o funcție socială, în ele se găsește de fapt o lipsă a acestei funcții. Prin diferența care le separă de realitate trecută sub puterea magiei, ele reprezintă în mod negativ o stare în care ceea ce este își ia locul just și care i se cuvine. Magia lor este ruperea vrăjii". [74]

Adorno înțelege prin termenul de "vrajă" caracterul seducător al societății de consum, față de care arta trebuie să se situeze opozitiv. Scopul ultim al artei este acela de a rezista tentației de a reduce totul la o valoare de schimb. Deși faptul de a se desprinde de caracterul său fetișizat de marfă este în cele din urmă o iluzie, arta trebuie să rămână o iluzie conștientă de caracterul său iluzoriu pentru a putea critica o altă iluzie – cea a omnipotenței valorii de schimb.

La fel de important este faptul că arta trebuie să recunoască relațiile sociale drept elemente deja reificate și transformate în marfă pentru a le putea critica. Astfel, ea trebuie să reflecteze la locul și rolul său în ansamblul acestor relații, pornind de la structura sa internă și de la logica articulării sale formale. În acest sens, putem de asemenea observa faptul că Adorno se opune ideii potrivit căreia arta adaptată maselor poate fi social emancipatoare. Odată pierdută autonomia artei, ea este aservită unei ideologii și astfel, nu mai permite criticarea regimului social existent, ci doar consolidarea sa. În opinia lui, arta ar trebui să joace rolul unui purtător de stindard, respectând masele prin chiar faptul de a li se opune, arătându-le acestora ceea ar putea fi în loc să li se adapteze, degradându-se[75].

Critica industriei culturale : avangardă, reificare formală și kitsch

Conceptul de autonomie este fără îndoială, deosebit de important astăzi. El a constituit fundamentul reacțiilor critice survenit în arta de avangardă, în critica de artă de tip formalist, precum și al acelor critici care consideră arta ca intervenind în ansamblul relațiilor și al comunicării interumane în scopul de-reificării lor. Este evidentă influența acestui termen asupra unor gânditori precum Clement Greenberg, ale căror criterii de evaluare artistică s-au configurat în arta americană de imediat după cel de-al doilea război mondial într-un program estetic normativ. Astfel putem înțelege mai ușor descrierea pe care Greenberg o oferă modernității, în cheie deopotrivă kantiană și adorniană, potrivit căreia modernitatea reprezintă "utilizarea metodelor caracteristice unei discipline pentru a critica disciplina însăși, nu spre a o ruina, ci pentru ancorarea ei mai fermă în aria competenței sale "[76].



Mark Rothko, *no. 14*, 1960 (sursa Wikimedia Commons)

În cadrul unor eseuri curând devenite celebre, Greenberg rescrie istoria modernității drept un parcurs teleologic de *purificare* a mediilor de orice element străin, heteronom, și care pare a culmina în arta abstractă americană, de pildă, în operele lui Jackson Pollock sau Mark Rothko, care exprimă calități precum bidimensionalitate (planeitate), forma suportului și proprietățile pigmentului[77]. Astfel, el aduce în prim plan abstracția drept tendință artistică de autonomizare a artei vizuale, de medii precum literatura, care stă la baza figurației și care atrage arta în iluzia reprezentării. Reacția estetică este astfel redusă la o simplă receptare optică. De pildă, în pictura intitulată sugestiv *no. 14* pentru a sublinia lipsa oricărui conținut vizual în afara celui de ordin pur formal, Mark Rothko pune în evidență vibrația culorii (în acest caz, roșul). Intervenția sa iconoclastă poate fi înțeleasă drept o critică a miturilor vehiculate de industria culturală la nivelul reprezentării figurative.

Este la fel de semnificativ faptul că Greenberg a căutat să expună ideile sale într-un mod convingător pornind de la distincția dintre arta de avangardă și *kitsch*, asociat de acesta picturii facile care este orientată exclusiv către producția de efecte. Pentru el, kitsch-ul reprezintă, într-o primă fază, o imitație a procedeelor critice ale avangardelor, considerate a aduce cu ele o critică istorică a societății, expunând astfel contingența istorică a culturii burgheze dominante la acea vreme. Definind kitschul drept un "surogat cultural care folosește drept materie primă simulacrele degradate și academizate ale culturii propriu-zise", Greenberg îl asociază industriei culturale și "culturii de masă". În opinia sa, aceasta conduce la o standardizare a experiențelor, producând în cele din urmă "un surogat de experiență și senzații falsificate".[78] În concepția lui Greenberg putem sesiza ecourile opiniilor lui Adorno în concepția căruia kitsch-ul, caracteristic sentimentalismului ieftin, *parodiază catharsis*-ul, producând sentimente fictive și astfel, neutralizându-le. Pentru Adorno, kitsch-ul nu este însă un tip de artă aparte, ci se insinuează în orice tip de artă în măsura în care aceasta constituie deopotrivă reproducerea unor afecte existente în realitate și producerea de sentimente mai mult sau mai puțin autentice[79].

Adorno atrage de asemenea atenția asupra societății administrate care caracterizează comunicarea socială în lumea modernă, precum și asupra neutralizării forței critice a operelor de artă petrecută în timp drept consecință a autonomiei estetice a operei de artă. El observă faptul că această neutralizare are drept consecință transformarea artei critice în fetiș sau marfă, reducând-o la un simplu arsenal formal de mijloace de expresie. Chiar și elementele progresiste ale artei critice, precum negația caracterului imitativ al raportării artei la realitatea socială în arta abstractă, riscă să devină simple elemente de decor[80]. Observațiile lui Adorno pot fi ușor înțelese prin apel la situații întâlnite în viața colecționarilor de artă. Putem ilustra această condiție prin intermediul unor opere de artă care au demascat această situație, reclamând din nou autonomia artei în sfera industriei culturale.

De pildă, în arta post-conceptuală orientată către evidențierea sistemelor de producție, mediere, distribuție, colecționare și consum ale artei contemporane și deseori consemnate sub denumirea de *critică instituțională,* artiști precum Louise Lawler au pus în evidență această condiție a operei de artă abstracte asociată în procesul de colecționare statusului social, precum și capriciilor idiosincratice ale gustului personal și gândirii formale asociative.

Astfel putem înțelege critica adusă Peter Bürger neo-avangardelor, termen utilizat pentru a descrie practicile artistice apărute în anii șaizeci și caracterizate printr-o reluare a unor procedee artistice specifice avangardelor precum colajul, montajul, ready-made-ul etc. Potrivit lui Bürger, neo-avangardele nu reprezintă decât o estetizare a avangardelor, o simplă transformare a acestora într-un repertoriu de procedee estetice de ordin formal care omit astfel din constituirea critică a artei relația sa opozitivă cu societatea burgheză și raportarea transgresivă a artiștilor la limitele care separau arta de viață prin intermediul unor convenții estetice instituționalizate[81]. Prin transformarea *readymade*-ului într-un procedeu artistic (tendință sesizabilă, de pildă, în picturile combinate produse de Robert Rauschenberg), neo-avangardele i-au retras acestuia forța subversivă.

De asemenea, opiniile lui Adorno au influențat vădit lectura oferită de Benjamin Buchloh artei conceptuale, potrivit căruia aceasta

din urmă, deși a încercat să scape transformării operei de artă într-un obiect supus fetișismului mărfii prin transformarea creației artistice într-un concept imaterial, a cedat implicit logicii administrative și muncii cognitive specifice societății capitaliste post-industriale. Astfel, departe de a fi scăpat logicii pieței prin dematerializarea obiectului artistic, arta conceptuală s-a conformat de fapt logicii muncii imateriale și administrării informației..

Pentru Buchloh, arta conceptuală de tipul celei „analitice" practicate de Kosuth sau grupul Art & Language s-a transformat prin urmare într-o "estetică a administrării", eludând tocmai aspectul sensibil al operei de artă care marchează rezistența specifică artei în lupta sa împotriva reducerii sale la o simplă idee și astfel, a manipulării sale ideologice[82].

Această dialectică dintre forma critică a artei și industria culturală se accentuează atunci când operele de artă sunt resorbite într-o logică culturală a colecționării și muzeificării. Adorno atrage astfel atenția asupra rolului jucat de instituțiile de artă, precum muzeele, în anihilarea caracterului critic al artei și în asimilarea sa în sfera mai largă a industriei culturale. Pentru Adorno, muzeele par a constitui mausoleuri ale artei în cadrul cărora aceasta este deopotrivă conservată asemenea unei ruine și desprinsă de caracterul său viu, mumificată[83]. În același timp, el observă faptul că muzeul exprimă și solitudinea creației artistice, în sălile sale sobre, desprinse de orice decorativism, ce imită o experiență psihică interioară, de ordin contemplativ. Iar prin sublinierea necesității relațiilor interne ale compoziției, operele de artă furnizează moduri de articulare persistente subiectivității fragmentate specifice privitorului modern. În opinia sa, muzeele devin astfel un rău necesar: ele sunt necesare pentru a putea sesiza autonomia artei constituită ca unitate imanentă de relații necesare și suficiente, articulate coerent și îndreptată împotriva contingenței subiectului modern, supraviețuindu-i acesteia.

În acest context putem înțelege și amendamentele aduse de Adorno unor convingeri exprimate de Benjamin și aflate în strânsă legătură cu acestea. De pildă, Adorno atrage atenția asupra relației dialectice interne operei de artă nu doar în raportarea sa la funcția

mimetică (care ar face astfel arta heteronomă, dependentă de legi și realități exterioare sieși) ci și în privința relației sale cu mijloacele de producție tehnică care par a-i determina formele moderne de existență. Într-un pasaj mai amplu care se cuvine redat în întregime, el exprimă cu fermitate ideea potrivit căreia arta trebuie să își calibreze inovațiile tehnice în raport cu conținutul său de adevăr, contracarând astfel opiniile potrivit cărora progresul tehnic și inovația pur formală ar reprezenta una dintre trăsăturile pregnante ale artei moderne.

> "Nu trebuie fetișizat, în nici o circumstanță, noțiunea de forță productivă tehnică. Arta ar deveni altminteri reflexul acelei tehnocrații care este socialmente o formă de dominație mascată sub aparența raționalității. Forțele productive tehnice nu sunt nimic pentru sine. Ele nu au valoare decât prin locul pe care îl ocupă în raportul cu scopul lor și în cele din urmă, cu conținutul de adevăr a ceea ce este scris, compus sau pictat"[84].

De la opera de artă la comercializarea experienței estetice

Vădit influențat de ideile lui Adorno privind industria culturală, Yves Michaud a susținut la începutul anilor 2000 pulverizarea artei contemporane într-o serie de ocazii ale experiențelor estetice, plăcute sau neplăcute, disruptive sau dimpotrivă, reconfortante pentru subiectul acestor experiențe. Prin proliferarea tehnologiilor și a mijloacelor de producție artistică, asociate separației dintre opera de artă și produsul muncii manuale a artistului în posteritatea duchampiană, Michaud semnalează dispariția treptată a operei de artă autonome în favoarea simplei experiențe estetice produse prin intermediul diverselor tehnologii de prezentare și reprezentare estetică. Referindu-se critic la ubicuitatea artei instalației în arta contemporană, Michaud subliniază faptul că aceste asamblaje artistice care combină medii și tehnologii de reprezentare diverse, ajungând până la a îngloba spectatorul în spații senzorial imersive, devin simple dispozitive artistice care produc efecte estetice[85].

"Ceea ce contează, mai mult decât materialitatea acestui obiect complex este dispozitivul care face posibilă generarea unei game de efecte – o experiență de un anumit tip – amuzament, perplexitate, fascinație, repulsie, dezgust, oroare (...) și, de ce nu?, plictis, văz anesteziat"[86].

Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003 (sursa Wikimedia Commons)

Consecința acestei stări de fapt ar fi aceea că arta contemporană promovează o estetică a distracției, pentru care senzațiile și experiențele efemere și volatile ale spectatorilor, produse prin fragmentarea atenției estetice, devin ele însele produse culturale ale societății spectacolului. Volatilizându-se în eterul experiențelor schimbătoare, arta intră astfel într-o stare "gazoasă", căreia îi corespunde o "estetică gazoasă", lipsită de criterii de evaluare obiective și trans-individuale. La rândul lor, proprietățile estetice aparțin mai curând experiențelor subiective decât obiectelor sau ambienturilor care le facilitează.

Opiniile critice exprimate de Yves Michaud sunt întărite de voci critice precum Julian Stallabrass sau Caroline A. Jones, pentru care industria culturală actuală se dezvoltă prin proliferarea bienalelor de

artă contemporană. În opinia lui Stallabrass, bienalele de artă contemporană au popularizat arta instalației și practicile site-specific asociate acesteia, necesitând deplasarea privitorului la locul producerii operei de artă, realizată pentru un anumit loc și aflată într-o relație ireductibilă cu acesta atât sub raport spațial cât și sub raport cultural.

Astfel, bienalele, înțelese ca expoziții perene de scară largă, susțin turismul cultural și contribuie la comercializarea experiențelor estetice efemere[87]. La rândul său, Caroline A. Jones observă faptul că bienalele artistice au produs un tip special de cultură, caracterizată prin cooptarea experienței estetice în cadrul societății spectacolului.

> "Experiența intră în cadrul spectacular al scenografiei urbane în care bienala se contextualizează pe sine: experiență înscrisă într-un spectacol urban care este el însuși mobilizat ca o experiență turistică, toate acestea puse în scenă într-o mai largă imagine a lumii pe care bienala X o invocă întotdeauna".[88]

James Turell,
imaginea instalației din
cadrul Bienalei de la Veneția
ed. 54, 2011
(foto: Cristian Nae)

Acest rol deopotrivă politic și estetic al bienalelor, în care educarea maselor a fost înlocuită de producerea de experiențe estetice efemere și fluide, s-a accentuat îndeosebi în societatea contemporană, în care, după anii nouăzeci, granițele și identitățile naționale au suferit eroziuni și mutații masive, devenind instabile și fiind transgresate deseori în sfera artei în numele unui imaginar cosmopolit care susține traducerea și schimbul intercultural.

Adevărul artistic și critica aparenței estetice

Unul dintre aspectele cele mai dificile ale teoriei estetice susținută de Adorno îl constituie caracterizarea pretenției și valorii de adevăr a artei, idee care se află în strânsă legătură cu cea a caracterului *iluzoriu* al artei, cu caracterul său de *aparență*. Aceste două chestiuni reiau, de fapt, probleme esențiale ale teoriei estetice moderne: cea a structurii operei de artă și respectiv cea a relației dialectice dintre formă și conținut. În fapt, Adorno pare a concepe opera de artă ca tensiune între două principii: cel al autonomiei față de societate și cel al asumării caracterului său social ca produs al acesteia. În același fel, structura internă a operei de artă pare a asuma această opoziție ca non-conciliere a contrariilor existente în societate. Astfel, el definește opera de artă, simultan ca proces al devenirii istorice și rezultat al acestui proces în obiectul finit. Ca proces istoric, el reprezintă un raport dialectic dintre parte și întreg care reprezintă el însuși o devenire a formei[89]. Obținem astfel și un criteriu de evaluare estetică a artei pornind de la conceptul *articulării*, asociat de Adorno principiului individuației. Calitatea estetică a unei opere de artă depinde de *gradul său de articulare,* în măsura în care ea nu lasă zone moarte, elemente neformate, spații neparcurse de efortul de structurare.[90] Articularea vizează însă nu doar unitatea nediferențiată, ci tocmai păstrarea diversității în actul articulării elementelor într-o unitate. Forma nu reprezintă astfel un joc gratuit. Dimpotrivă, orice operă de artă valoroasă presupune un efort de structurare în care divergențele și contradicțiile nu sunt mascate, nici lăsate în stadiul de non-conciliere naturală, ci sunt exprimate ca atare într-o tensiune fundamentală. În procesul de structurare, formală antagonismele nu

sunt nici suprimate, nici conciliate. Același lucru se reflectă și la nivelul relației artei cu societatea la nivelul reprezentării. Antagonismele întâlnesc cunoașterea în funcția lor sintetică, dar este propriu artei ca experiență de ordin estetic faptul de a refuza sublimarea contrariilor[91]. Unitatea operei de artă reprezintă doar o conciliere posibilă, dar nu și o conciliere reală a acestor antagonisme. Atunci când arta pretinde mai mult, ea devine ideologie.

Astfel, putem înțelege mai bine concepția adorniană despre *arta ca aparență*, împotriva căreia el consideră că s-a ridicat întreaga artă modernă, înțeleasă drept critică a imitației și armoniei estetice. Totuși, ceea ce el îi reproșează acesteia este faptul de a nu fi înțeles că în chiar acest caracter de iluzie sau aparență, arta se poate opune pretenției de totalitate manifestată de unele opere de artă, care tinde să se substituie astfel vieții sociale. Opunându-se acestei iluzii, păstrând evidentă tensiunea între aspectul iluzionist al reprezentării și caracterul său de construcție umană, arta își subliniază modul de articulare estetică și își poate conserva forța critică față de societatea în raport cu care ea se situează. Este așadar important de notat faptul că, pentru Adorno, arta nu este o simplă iluzie frumoasă, căreia să-i opunem adevărul filosofiei, potrivit anumitor înțelegeri ale esteticii platoniciene, ci reprezintă, în mod fundamental, un mediu al exprimării și recunoașterii adevărului, fără ca prin aceasta ea să renunțe la caracterul său de aparență sensibilă, care în estetica de tip platonician motiva caracterizarea sa drept iluzie.

În această caracterizare intervine ideea operei de artă ca enigmă irezolvabilă[92], prin intermediul căreia arta se opune fetișizării, scapă conformismului cultural și rezistă ideologiei. Enigma operelor de artă constă în ființa lor fracturată: "ele dezmint ceea ce ar vrea să fie". Prin păstrarea acestei enigme, arta se apropie de adevăr și își păstrează conținutul său propriu de adevăr. Aici Adorno atrage atenția asupra faptului că opera de artă autentică ridică întrebări cu privire la conținutul pe care îl exprimă, fără a oferi un răspuns discursiv și solicitându-l în același timp necontenit.

Această opinie poate explica motivul pentru care Adorno se opune teoriei *trăirii estetice* concepută, în opinia sa, în mod naiv, drept

o coincidență între elementul constructiv și cel mimetic-expresiv și în care relația lor dialectică este suprimată. Retrăirea sentimentelor artistului presupuse a fi exprimate în operă nu este decât un moment determinat al operei de artă, dar nu determinant pentru aceasta. Mai curând, relația estetică cu operele de artă este caracterizată de Adorno drept un șoc, o întrerupere a continuității vieții afective și unității subiective a conștiinței individuale, drept o "breșă făcută de obiectivitate în conștiința subiectivă"[93].

O asemenea concepție asupra artei explică și raportul artei cu propria sa istoricitate. Pentru Adorno, momentul istoric este constitutiv operei de artă, care, în măsura în care sunt autentice, reprezintă "istoriografia epocii lor non-conștientă de sine"[94]. Însă el observă că ceea ce ne devine accesibil și familiar reprezintă deja o falsificare a acestui conținut istoric prin convenționalizarea acestuia. Straturile de experiență conținute în arta prezentului ar fi astfel mai ușor accesibile decât cele situate în orizonturi culturale străine și îndepărtate istoric. Paradoxul adornian, care articulează o critică a tradiției și academismului, este acela că ceea ce este acceptat de tradiția culturală este ceea ce a devenit, de fapt, incomprehensibil. Ceea ce ni se prezintă sub forma consacrării culturale ne oferă niște experiențe cu totul disponibile și deja amorsate. În structura sa autentică, arta este întotdeauna inadecvată public[95].

Fără a pretinde o singură concluzie a acestei prezentări, inevitabil schematice, a teoriei artei și esteticii concepute de Adorno, am putea afirma totuși faptul că întreaga sa operă stă sub semnul unei exigențe de autenticitate, exigență explicitată prin întregul arsenal de concepte pe care acesta îl pune în joc în cadrul unei dialectici a gândirii artistice constante și nesintetizate într-o falsă conciliere a materiei și intelectului, a istoriei și prezentului, a societății și antagonismelor sale. Exigența de autenticitate este cel mai adesea explicitată de Adorno în mod negativ, și trebuie înțeleasă mai curând ca o principială exigență a rezistenței critice prin artă decât ca o judecată a artei din perspectiva unor interese de clasă sau opțiuni personale datate. Însă această supoziție normativă constituie și motivul pentru care Adorno a fost acuzat deseori de elitism și mai mult decât atât, de eurocentrism (date

fiind caracteristicile specifice avangardelor europene la care Adorno face referință în raport cu cele ale artei comunităților și popoarelor africane, oceanice sau asiatice).

---

[1] Stuart Hall, "Encoding, Decoding", în Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1993, pp. 90-103

[2] Max Weber, *Economy and Society*, vol. 2, University of California Press, Berkeley, 1978, pp. 926-940

[3] *Ibidem*, vol.1, pp. 302-306

[4] Francesco Boldizonni, *Means and Ends: The Idea of Capital in the West 1500-1970*, Palgrave Macmillan, New York, 2008, pp. 66-68 și 98-104

[5] Maurizio Lazaratto, "Immaterial Labor", în Paolo Virno & Michael Hardt (ed.), *Radical Thought in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, pp. 132-146

[6] Michael Hardt și Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2001

[7] Franco Berardi "Bifo", *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*, Minor Compositions, Londra, 2011

[8] Jae Emerling, *Theory for Art History*, Routledge, New York/Londra, 2005, p. 21

[9] William Pietz, "Fetish", în Robert Nelson și Richard Shiff (ed.), *Critical Terms for Art History* , The University of Chicago Press, Chicago, 2003, p. 306

[10] *Ibidem*

[11] Lisa Cartwright, Marisa Sturken, *Practices of Looking. An Introduction in Visual Culture*, Oxford University Press, 2002, p. 200

[12] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 21

[13] T.J. Clark, *Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Harper & Row, New York, 1985, pp. 238-252

[14] Vernon Hyde Minor, *Art History's History*, second edition, Prentice Hall, New Jersey, 2001, p. 145

[15] Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven, 1998

[16] Boris Groys, „Marx after Duchamp or the Artist's Two Bodies", *e-flux journal*, vol. 19, no. 10, 2010

[17] *Ibidem*

[18] Claire Bishop, "Outsourcing Authenticity? Delegated Performance in Contemporary Art" în Claire Bishop și M. Sladen (ed.), *Double Agent* (exh. cat.), Institute of Contemporary Arts, Londra, 2008, pp.110–28

[19] Hito Steyerl, "Digital Debris: Spam and Scam", *October*, vol. 138, 2011, p.7

[20] Terry Eagleton, *Ideology*, Verso, Londra, 1991, pp. 66-68

[21] Slavoj Zizek (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, Londra, 1994, p. 8

[22] Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, Routledge, & The University of Chicago Press, Londra/New York/Chicago, 1982, p. 219

[23] Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, Northwestern University Press, 1985

[24] Joanna Woods Mardsen, *Renaissance Self-Portraiture*, Yale University Press, 1988

[25] Jonathan Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, Routledge, Londra/New York, 2002, pp. 64-66

[26] Guy Standing, *Precariat: The New Dangerous Class*, Bloomsbery Academic, 2011

[27] Terry Eagleton, *op. cit.*, pp. 6-7

[28] Lisa Cartwright, Marisa Sturken, *op. cit.*, p. 21

[29] Tony Thwaites *et. al.*, *Tools for Cultural Studies: An Introduction,* Palgrave Mc.Millan, Melbourne, 1994, p.157.

[30] Thomas R. Bates, "Gramsci and the Theory of Hegemony", *Journal of the History of Ideas*, vol. 36, no. 2, 1975, pp. 351-366

[31] Tim O' Sullivan *et. al.*, *Concepte fundamentale din ştiinţele comunicării şi studiile culturale*, Editura Polirom, Iaşi, 2001, pp. 160-161

[32] Roland Barthes, *Mitologii*, trad. Maria Carpov, Editura Institutul European, Iași, 1997

[33] *Ibidem*, p. 241

[34] Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)", în Slavoj Zizek (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, Londra, 1994

[35] Richard Johnson, "What is Cultural Studies Anyway?" în John Storey (ed.), *What is Cultural Studies?,* Londra, Arnold, 1996, pp. 75-114; Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 110

[36] Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, Routledge, Londra, 2007, p. 187

[37] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 60

[38] *Ibidem*

[39] *Ibidem,* p. 61

[40] Stuart Hall, "Cultural Studies: Two Paradigms" în John Storey (ed.), *What is Cultural Studies?,* Londra, Arnold, 1996, pp. 31-48

[41] Judith Williamson, *Decoding Advertisments: Ideology and Meaning in Advertising*, Marion Boyars, New York, 1978, p. 57

[42] Gillian Rose, *Visual Methodologies, An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, Londra, 2007, p. 100

[43] James Loxley, *Performativity*, Routledge, Londra/New York, 2006

[44] Tony Benett, *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, Londra/New York, 1995, pp.

[45] Stuart Hall, "Encoding/Decoding", în Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1993, pp. 90-103

[46] Water Benjamin, *Iluminări*, trad. Catrinel Pleşu, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2002, p. 112

[47] *Ibidem*, p. 111

[48] *Idem*, "Scurtă istorie a fotografiei", în *IDEA Artă + Societate,* no. 30-31, 2008

[49] Water Benjamin, *Iluminări*, p. 113

[50] *Ibidem*, pp. 130-131

[51] *Idem*, "Autorul ca producător", în *IDEA Artă + Societate,* no. 30-31, 2008

[52] Lisa Cartwright, Marisa Sturken, *op.cit.*, p. 202

[53]Water Benjamin, *Iluminări*, p. 123

[54] *Ibidem*, 154

[55] *Ibidem*, p.136

[56] *Ibidem*, p. 162

[57] *Ibidem*

[58] *Ibidem,* p. 162

[59] *Ibidem*, p. 127

[60] *Ibidem*

[61] Prin termenul de atenţie estetică, utilizat de înţeleg o anumită orientare a atenţiei noastre asupra calităţilor formale sau aspectuale ale unui lucru, specifică atitudinii estetice. Această concepţie presupune faptul că în atitudinea naturală, suntem orientaţi către o raportare utilitară la obiecte şi către o abordare cognitivă a acestora, atenţia estetică constituind un proces activ prin care examinăm obiectele odată ce ieşim din această atitudine sau stare naturală în sensul său de comportament firesc, uzual, cotidian. Vezi Dabney Townsend, *Introducere în estetică*, trad. Germina Nagâţ, Editura All, Bucureşti, 2000, p. 34

[62] Water Benjamin, *Iluminări*, p. 148

[63] Hal Foster, *The First Pop Age, Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2012, p. 110

[64] *Ibidem*, p. 174

[65] Sergei Tretiakov, "From the Photo-Series to Extended Photo-Observation", *October*, no. 118, 2006, pp. 71-77

[66] Arthur C. Danto, *The Madonna of the Future*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2000, p. xxx

[67] Howard Caygill, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, Routledge, Londra, 1998, pp. 93-95

[68] Jae Emerling, *op. cit.*, pp. 98-99

[69] Margaret Cohen,"Benjamin's Phantasmagoria: The *Arcades Project*" în David S. Ferris (ed.), *A Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press, 2004, pp. 200-204

[70] William Pietz, *op. cit.*, p. 313

[71] *Ibidem*

[72] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 43

[73] *Ibidem*

[74]Theodor Adorno, *Teoria estetică*, trad. Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Paralela 45, Pitești, 2006, p.322

[75] *Ibidem,* p. 340

[76] Clement Greenberg, "Pictura modernistă", în *IDEA Artă + Societate*, no. 18, 2004

[77] *Ibidem*

[78] Clement Greenberg, "Avangardă și kitsch", în *IDEA Artă + Societate*, no. 18, 2004

[79] Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 340

[80] *Ibidem*, p. 325

[81] Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press, Manchester, 1984

[82] Benjamin H. D. Buchloh, "Arta conceptuală 1962-1969. De la estetica administrării la critica instituțiilor", în *IDEA Artă + Societate*, no. 25, 2006

[83] Theodor Adorno, "Valery Proust Museum", în *Prisms*, trans. S. and S. Weber, The MIT Press, Cambridge MA, 1983, pp. 176-185

[84]Idem, *Teoria estetică*, p. 310

[85] Yves Michaud, *L'art a l'état gazeux*, Stock, Paris, 2003, p. 10

[86] *Ibidem*, p. 34

[87] Julian Stallabras, *Art Incorporated*, Oxford University Press, Oxford, 2004

[88] Caroline A. Jones, "Biennial Culture: A Longer History", în Elena Filopovic, Mariene val Hal și Solveig Ovsterbo (eds.), *The Biennial Reader*, Bergen Kunsthall & Hatje Cantz, Bergen/Ostfildern, 2010, pp. 82-83

[89] Theodor Adorno, *op. cit.*, pp. 253-255

[90] *Ibidem*, p. 271

[91] *Ibidem*

[92] *Ibidem*, p.181
[93] *Ibidem*, p. 347
[94] *Ibidem*, p. 260
[95] *Ibidem*

IMAGINEA-ECRAN:
TEORII PSIHANALITICE ALE ARTEI ȘI REPREZENTĂRII VIZUALE

Concepte cheie: inconștient-eu-sine, pulsiune, reprimare, fetiș, traumă, doliu, straniu, paranoid-schizoid/depresiv, imaginar-simbolic-real, obiectul *a*, privirea celuilalt („gaze"), stadiul oglinzii, identificare, ecran, scoptofilie, narcisism, voyeurism, abjecție, inform

Moștenirea psihanalizei freudiene : elemente de estetică și teoria artei

Psihanaliza freudiană și analiza imaginii

Deși poate părea a avea puține în comun cu teoria artei, gândirea psihanalitică dezvoltată de Freud a influențat decisiv modul în care imaginea artistică a fost gândită ca expresie a psihicului artistului, sau ca un câmp de interacțiune cu psihicul privitorilor. În acest sens, travaliul de simbolizare al imaginii artistice, precum și efectele de multe ori stranii, sau dimpotrivă, fascinante, ale imaginilor au găsit multiple explicații și puncte de contact cu gândirea psihanalitică.

În fapt, după cum observa Jacques Rancière, gândirea freudiană împărtășește cu gândirea estetică un câmp comun de gândire a artei. Potrivit acestuia, psihanaliza este posibilă odată cu deplasarea regimului poetic al artei într-un nou mod de gândire, specifică esteticii[1]. Modul de gândire estetic este definit de ideea cunoașterii sensibile și a "inteligibilului confuz" pe care arta îl face posibil. Acest lucru se întâmplă, pentru Baumgarten, întrucât arta se adresează simțurilor și intuiției. Prin radicalizarea acestei idei în teoria estetică a romanticilor, se va ajunge la o gândire a artei drept coincidență a contrariilor. Rancière vorbește despre un inconștient estetic, care se ivește în măsura în care gândirea estetică a artei instituie un nou regim hermeneutic, similar psihanalizei. Există un soi de "vorbire mută", care poate fi descifrată și căreia i se poate reda semnificația lingvistică (comparabilă cu vorbirea inconștientului); pe de altă parte, există o forță brută, lipsită de voce, care se află în spatele oricărei gândiri sau semnificații, un pathos al gândirii, care trebuie făcută să vorbească

(comparabilă cu pulsiunile)[2]. Ceea ce observă de fapt Rancière este consubstanţialitatea dintre gândirea romantică a expresiei artistice ca expresie simbolică, vorbire cu un dublu sens care se cere descifrat de către analist prin intermediul unui travaliu de tip hermeneutic, şi supoziţiile analizei freudiene a subiectivităţii şi creaţiei artistice[3].

Pe de altă parte, gândirea psihanalitică a oferit o serie de explicaţii alternative ale plăcerii estetice care depăşesc atitudinea contemplativă pe care i-o acordase estetica de tip kantian. Astfel, deconstruind atât sinele de tip cartezian, întemeiat pe certitudinea *cogito-ului,* a actului gândirii în detrimentul corpului, tratat ca o simplă întindere spaţială (*res extensa*), cât şi subiectivitatea de tip transcendental, prea puţin interesată să acorde simţurilor, voinţei şi pasiunilor un rol determinant în construcţia sinelui, psihanaliza freudiană, şi ulterior, cea lacaniană au deplasat accentul de pe caracteristicile judecăţii de gust pe interacţiunea simbolică şi imaginară ce are loc între privitor şi imaginea artistică. O deplasare şi mai importantă cunoaşte, astfel, regimul scopic al receptării artei: dacă subiectivitatea cartezianã presupune stăpânirea câmpului perceptual, subiectul fiind plasat în centrul lumii (şi drept origine a acesteia), psihanaliza fisurează acest regim al constituirii de sine şi destituie subiectul din centralitatea sa în faţa imaginii, plasând în centrul economiei reprezentării dorinţa.

Cu toate acestea, multe voci atrag atenţia asupra limitărilor analizelor psihanalitice ale operei de artă. În primul rând, este evident faptul că psihanaliza freudiană s-a preocupat mai mult de analiza psihicului artistului care se exprimă într-o operă, tratând imaginea artistică ca pe un simptom. Ea se interesează de motivaţiile pentru care această lucrare trădează manifestări maladive, şi nu le priveşte decât în mod secundar ca pe manifestări ale psihicului uman sănătos. În al doilea rând, discursul psihanalitic a fost conceput pentru a fi aplicat fiinţelor umane reale şi nu obiectelor inanimate, fiind ulterior transformată într-o psihanaliză a imaginii artistice care este privită prin *analogie* cu funcţionarea psihicului uman[4]. Chiar şi în versiunile sale târzii, semiotizate, de tip lacanian, psihanaliza artei întâlneşte limitări provenite din această analogie: chiar dacă oamenii se privesc deseori

ca și când ar fi imagini, și interacționează constant cu alte reprezentări vizuale, trebuie avut mereu în vedere că ceea ce întâlnim este delegatul persoanei într-o reprezentare (semnul vizual) și nu persoana propriu-zisă. Nu în ultimul rând, în versiunea sa freudiană, ea se interesează mai mult de relația imaginii artistice cu autorul său decât de efectele acesteia asupra privitorilor.

Subiectul divizat: eu, supraeu, sine

Pentru o mai bună înțelegere a mecanismelor analizei freudiene a imaginii și relației noastre cu aceasta, se impun amintite câteva elemente fundamentale care privesc constituirea subiectivității. Începând cu primele sale scrieri, precum *Interpretarea viselor* sau *Trei eseuri asupra sexualității*, Freud oferă o imagine despre subiectivitate ca fiind în mod constitutiv scindată și proclamă astfel diviziunea, iar ulterior pluralitatea subiectului. Astfel, în teoriile sale inițiale, inconștientul constituie rezervorul de pulsiuni care nu doar că însoțește structurile raționale ale subiectivității, ci și oferă resursele *energiei* psihice care depășesc nivelul pur individual al subiectivității. Printre acestea, Freud situează două mari pulsiuni: pulsiunea de auto-conservare și cea de reproducere. Ambele reprezintă porniri instinctuale în care, într-un vocabular darwinist, specia se exprimă în individ în detrimentul societății. Alături de acestea, Freud plasează pulsiunea de moarte, o tendință destructivă asociată agresivității, dar și formelor entropice de conservare a energiei psihice. Aceste impulsuri pot fi ori reprimate, ori recanalizate sau *sublimate* de individ, adică transformate în energie creatoare prin intermediul căreia dorința se fixează pe un alt obiect. Esențial rămâne faptul că cele două regimuri, cel inconștient și cel preconștient-conștient comunică fără a se suprapune, potrivit unei construcții stratificate în care inconștientul se aseamănă unui subsol în care sunt produse pulsiuni naturale care presează individul și care sunt receptate de stratul superior, construit cultural. Cu alte cuvinte, conștiința este privită drept un construct social și cultural.

Această ipoteză timpurie va fi amendată ulterior, în măsura în care Freud construiește un sistem tripartit în care eul joacă rolul unei

instanțe care centralizează dispersia subiectului. Putem afirma, împreună cu Paul Ricoeur, faptul că astfel problema eului devine, în cele din urmă, problema dominației și a stăpânirii (de sine), distinctă de constituirea conștiinței, în care cele trei instanțe devin "mai puțin ‚locuri' și mai curând ‚roluri' într-o personologie"[5]. Alături de eu înțeles ca instanță rațională și conștientă, Freud plasează supraeul, instanța de cenzură asociată cu figura Tatălui, și respectiv sinele, care este considerat responsabil pentru producerea pulsiunilor și dorințelor. În privința supraeului, el consideră că acesta apare ca urmare a internalizării intervenției figurii paterne care interzice incestul și tendințele agresive ale copilului față de persoana de același sex. Odată cu instanța de cenzură a Supraeului se consitutie și o altă instanță, cea a Idealului Eului care face parte din Supraeu și solicită identificarea cu Tatăl ca ideal[6]. Astfel, această instanță va fi resposnabilă pentru internalizarea solicitărilor paterne, a cărei rezultat este nu doar auto-cenzura, ci și impunerea unor standarde tot mai ridicate imaginii de sine. În timp, Supraeul va ajunge să încorporeze orice sistem social cu rol normativ, precum sistemele estetice sau morale, care sunt interiorizate de subiect fără a fi pe deplin asimilate, motiv pentru care subiectul manifestă o relație ambivalentă față de acestea. În privința acestui sistem, trebuie menționat faptul că este mai importantă funcția sau poziția acestor instanțe, capabilă să acopere metaforic diverse entități în procesul interacțiunii culturale, și nu atât lectura lor literală. Astfel, instanța supraeului sau a Tatălui poate acoperi, metaforic, orice expresie socială a autorității, precum figuri dictatoriale, instituții considerate opresive etc. Ea se poate manifesta nu doar la nivel individual, ci și la nivel colectiv. Acesteia îi pot fi asociate, de pildă, cultul personalității staliniste, înțeles de istorici ca o destituire de sine prin intermediul ideologiei și o investire simbolică în super-personalitatea lui Stalin, devenită o formă de "supraeu instituționalizat"[7].

De asemenea, trebuie remarcat faptul că între supraeu și inconștient există o relație indisolubilă și conflictuală, pulsiunile și cenzura acestora funcționând întotdeauna în tandem. Pe de altă parte, atât supraeul, cât și sinele sunt instanțe obscene: în vreme ce supraeul

solicită întodeauna prea mult de la individ, sinele ascultă întodeauna de principiul plăcerii, fiind irealist, hedonist și imoral. În situațiile în care supraeul este prea puternic, personalitatea se poate construi în jurul unor reguli morale și religioase stricte, inflexibilă, în vreme ce un ego puternic indică o personalitate egocentrică și pragmatică, deși rezervată și calculată, iar un sine neînfrânat predispune la o personalitate hedonistă, impulsivă și fluctuantă.

Nikolai Baskakov, Lenin in Kremlin, 1960 (sursa Wikimedia Commons)

Aceste trei instanțe aparțin toate subiectivității și sunt concepute de Freud a se afla într-o continuă luptă, fiecare dintre acestea exercitând presiuni asupra eului, aflat la intersecția dintre presiunea afirmativă a sinelui, care-i transmite impulsuri, și acțiunea represivă a supraeului. Între aceste instanțe, eul are rolul unui mediator. Cele două regiuni aparțin fiecare regimului biologic, natural, și respectiv regimului civilizației și culturii, care limitează, ordonează viața biologică a indivizilor. Între acestea se duce o constantă luptă, travaliul de constituire a ego-ului având rolul de a oferi "supape" prin intermediul cărora energia psihică să fie păstrată în echilibru. Forțele instinctuale care oferă conținut eului sunt așadar pulsiunea de moarte și cea de sexuală, cărora le corespund principiul repetiției și principiul plăcerii. Prin amânarea satisfacției imediate sau chiar renunțarea la

aceasta în măsura în care ea pericilitează integritatea persoanei sau îi dăunează, principiul plăcerii se transformă în principiul realității, care, odată ce este recunoscut ca principiu normativ, va guverna viața eului matur[8].

Potrivit acestei concepții stratificate asupra psihicului uman, eul apare astfel la intersecția dintre aceste două regiuni, cea naturală și cea culturală. Freud introduce de asemenea o dimensiune temporală constitutivă construcției și înțelegerii de sine, considerând faptul că eul reprezintă, de fapt, un întreg proces de autoedificare. În cea din urmă ipostază, eul are rolul reactualizării constante a propriului trecut prin intermediul structurilor rememorării. Însă atât eul, cât și sinele sau supraeul reprezintă configurații istoric maleabile, în ele aflându-se vestigiile nenumăratelor euri trecute care pot ieși la iveală.

Pentru Freud, regiunea inconștientului este considerată a reprezenta un rezervor de intensități și presiuni, lipsit de cuvinte și care depășește sfera comunicării simbolice. Așa cum îi apare psihanalistului, "mintea" umană este constituită dintr-un material mai vast, cuprinzând vise, fantezii, simptome neurotice și acte ratate care maschează sau exprimă voalat impulsurile. Însă, concomitent, el încearcă să traducă acest conglomerat pulsional în cuvinte, să traducă așadar inconștientul în structuri inteligibile pentru care poate să ofere explicații raționale. Reprezentările - și, în particular, cele artistice - constituie așadar manifestări *simptomatice* ale inconștientului. Modelul său interpretativ oscilează astfel între hidraulică și semantică[9], între o explicație dependentă de metaforele motoarelor cu aburi și de principiul vaselor comunicante și o teorie a interpretării potrivit căreia orice obiect și orice cuvânt are importanță în pofida aspectului său aparent banal[10].

Un alt model al creației artistice: sublimarea și travaliul viselor

Una dintre contribuțiile cele mai semnificative ale psihanalizei la teoria artei privește problema creației artistice. Spre deosebire de teoriile romantice ale visului, cu care acesta împărtășește ideea dublei semnificații a imaginii în calitate de simbol, Freud plasează originea operei de artă în cadrul unei economii libidinale aflată în continuă

tensiune. Principiul fundamental care generează creația artistică este cel al neconcordanței dintre limbaj și dorință, cea din urmă fiind înțeleasă asemenea unei pulsiuni insațiabile, unei carențe de neînlocuit. În cadrele economiei freudiene, satisfacerea dorinței este întodeauna doar parțială, ea având loc prin intermediul simbolurilor, mediatori între regimul realității și cel al imaginației sau fanteziei.

Potrivit lui Freud, dorințele reprimate pot fi transformate în ceva mai mare sau deghizate în ceva nobil. Creația artistică constituie o formă de *sublimare* a dorințelor, iar perceperea sa estetică poate constitui la rîndul său o modalitate de substituire a obiectelor dorinței și de satisfacere fantezistă a acestor dorințe în condițiile în care principiul realității ne împiedică îndeplinirea lor. Prin această ipoteză, Freud explică plăcerea estetică drept o formă derivată de satisfacție intelectuală și vizuală, datorată participării imaginare la construcția artistică propusă. Însă putem interpreta la fel de bine creația artistică și ca pe un câmp al desublimării, al descătușării energiei pulsionale refulate. Astfel, visul, ca și creația artistică, constituie "enigme care se cer descifrate", întrucât atât în vis, cât și în artă, există un conținut latent care se exprimă în mod derivat, prin formele artistice la care artistul recurge și configurațiile plastice la care acesta ajunge și întrucât în ambele situații intervenția structurilor și mecanismelor conștiente de cenzură limitează expresia liberă[11]. Această analogie a permis unor autori să interpreteze nu doar suprarealismul, ci și expresionismul abstract practicat de Jackson Pollock prin intermediul *dripping*-ului ca pe o încercare de "dicteu automat", un "automatism psihic" prin care acesta urmărea spontaneitatea necenzurată a expresiei și transmiterea directă a afectelor, captând caracterul fluid și maleabil al vieții emoționale.[12]

În acest context, Freud ridică problema plăcerii estetice provocate de o operă de artă. În opinia sa, plăcerea formală prilejuită de configurația vizuală a unei opere de artă este preliminară plăcerii sufletești provocate de eliberarea tensiunilor în actul receptării artistice. "Scriitorul ne transpune într-o stare în care ne putem bucura de propriile fantasme fără să avem mustrări de conștiință și fără să ne rușinăm".[13]

Astfel, Freud acordă artei o funcție deopotrivă fantasmatică și cathartică. După cum observă Paul Riceour, această posibilitate se sprijină pe două procedee: "mascarea egoismului visului diurn prin alterări și ecrane interpuse și seducerea printr-un câștig pur formal de plăcere, legat de reprezentarea fantasmelor poetului"[14] (iar în cazul nostru, ale artistului vizual).

Mai mult decât atât, Freud pare a aborda și problema politică a conținutului artistic și a funcției sale sociale[15]. În opinia sa, materialul reprimat și sublimat în artă trebuie analizat în manieră sistematică. Mitizării artistice îi corespunde astfel demitizarea interpretării critice. Mitul, literatura și arta ne oferă mijloacele prin care putem diagnostica "fanteziile unor întregi națiuni", "visele lor seculare"[16]. Nu doar utopiile macro-politice, dar și cele cotidiene pot fi astfel deconspirate în creația artistică a unei perioade, chiar și acolo unde asumpția psihanalitică nu este explicit prezentă. Spre exemplu, fantasmele clasei de mijloc englezești din perioada artei Pop marcată de consumerism și creșterea economică de după cel de-al doilea război mondial pot fi considerate a fi dezvăluite de Richard Hamilton asemeni travaliului unui psihanalist. Imaginile care constituie colajul lui Hamilton, deși împărtășesc același plan, par a rămâne elementele unui vis inoculat de publicitate, descompus în elementele sale constitutive, potrivit metodei analitice sugerate de Freud[17].

Înțelese asemeni unei structuri psihice inconștiente, asemenea fantasme pot transpare în filme și în tablouri care își propun să abordeze cu totul alte teme decât cele identificate de analist. Cel mai la îndemână exemplu pentru caracterul fantasmatic al creației artistice îl pot constitui filmele de propagandă nazistă produse de Leni Reiffenstahl, în care mitul arian al omului nobil, atletic și puternic devine o fantasmă impusă la nivel colectiv prin intermediul acestor imagini.

Dacă continuăm asocierea operei de artă cu exercițiul transformării pulsiunilor, putem duce mai departe asocierea dintre artă și regimul oniric, studiat de Freud cu precădere drept expresia cea mai directă a inconștientului. Limbajul viselor îl va interesa pe părintele psihanalizei în măsura în care prezintă simptome ale tulburărilor

nevrotice. Însă el va încerca de asemenea să explice structurile și mecanismele prin intermediul cărora are loc substituția și distorsiunea dorințelor sau insatisfacțiilor reprimate care se reîntorc în vis și se prezintă prin intermediul altor imagini, fie că acestea cuprind persoane, situații sau obiecte.

Freud identifică patru asemenea mecanisme: condensare, deplasare, aranjare imaginară și revizuire secundară. *Condensarea* reprezintă procesul prin care mai multe persoane, evenimente sau înțelesuri sunt reduse și combinate într-o singură imagine. *Deplasarea* se poate defini drept procesul prin intermediul căruia o persoană sau un eveniment este dispersat într-o serie de asociații sau substituții simbolice. Celelalte procedee intervin pentru a finaliza visul. În acest sens, visul însuși reprezintă un travaliu creator, care sintetizează rămășițe diurne și idei onirice care sunt transformate în imagini.

În lecturile sale influențate de semiologie, Jacques Lacan, unul dintre cei mai importanți psihanaliști din cea de a doua jumătate a secolului al douăzecilea cu o remarcabilă influență în teoria artei și în studiile culturale și vizuale, a considerat că deplasarea și condensarea pot fi explicate pe baza teoriilor lingvistice dezvoltate de Roman Jakobson. Astfel, deplasarea i-ar corespunde metaforei, situată pe o axă paradigmatică, în vreme ce condensarea este specifică metonimiei, corespunzând axei sintagmatice[18].

Aceste tehnologii semantice atribuite oniricului sunt facil de reperat îndeosebi în practica pictorilor suprarealiști. Prin explorarea "automatismelor psihice", suprarealiștii au vizat eliberarea inconștientului și înscrierea sa directă în opera de artă, fără medierea egoului și a mecanismelor psihice de raționalizare. De pildă, condensarea pare a interveni în pictura lui Magritte pentru a face posibilă coexistența unor părți diferite ale corpului (precum zonele erogene și cele faciale în pictura *Violul,* 1934) sau chiar a unor regnuri biologice distincte, iar deplasarea (unei reprezentări sau a unui afect asupra altuia) intervine deseori pentru a separa părți ale corpului omenesc sau a-l împărți în serii de asociații simbolice distincte, substituind obiecte care provoacă anxietatea subiectului cu imagini mai puțin dăunătoare psihicului său. Cea din urmă strategie poate explica, de

pildă, anxietatea provocată privitorului de imaginea incertă a femeii fără chip, reprezentată din spate, cu un gât nefiresc de lung, sugerată de Max Ernst pentru a reprezenta simbolic moștenirea Evei în ciclul *Istorie naturală* în care Ernst pune în practică prin tehnica *frottage*-ului principiile "automatismului psihic" promovate de autorul manifestului suprarealist, André Breton[19]. Principiul *frottage*-ului ca acțiune automată de a desena presupune transformarea percepției obiectelor externe în *viziune interioară*, prin diminuarea controlului conștient asupra percepției vizuale, tehnică ce permite ca obiectele naturale să intre într-un lanț de asocieri imaginare și să asume noi identități[20].

Cu toate acestea, relația dintre travaliul oniric și suprarealism nu poate fi considerată atât de directă pe cât au presupus-o artiștii asociați acestui curent. Cu toate că Freud nu cunoștea prea multe despre arta suprarealistă, el s-a declarat sceptic cu privire la posibilitatea unei relații directe între artă și inconștient, considerând că arta fie raționalizează excesiv, fie exprimă direct inconștientul, intrând însă astfel în regimul patologicului[21].

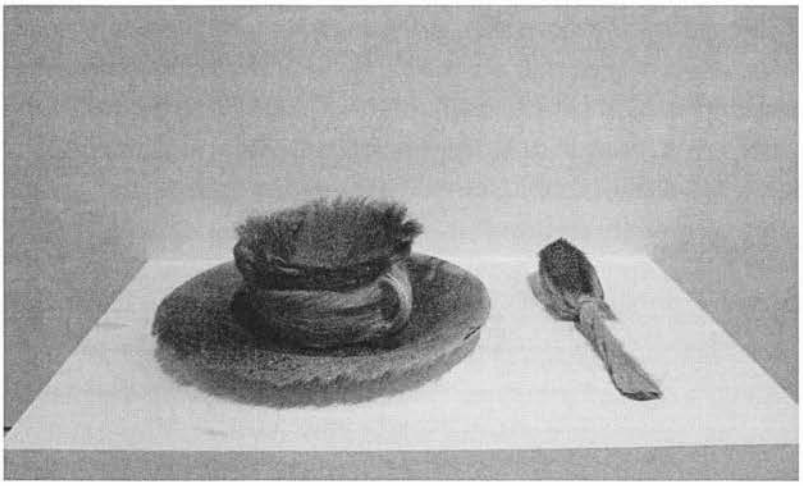
Reprimare, fetișizare și traumă

După cum am amintit la începutul acestui capitol, principalul model explicativ aflat la baza teoriei sale despre nevroză este cel al reprimării dorințelor sau impulsurilor primare, considerate rușinoase sau imorale, care sunt astfel păstrate în tăcere. De asemenea, evenimentele considerate traumatice care nu pot fi asimilate de subiect sunt la rândul lor refulate, trecute sub tăcere. Prin reprimarea acestor amintiri, subiectul poate manifesta forme de amnezie totală sau parțială, fiind incapabil să se confrunte cu trecutul. De aceea, mare parte din travaliul psihanalistului va fi orientat către decriptarea urmelor psihice și deconspirarea pulsiunilor reprimate pentru a reface echilibrul psihic al individului nevrotic. Reprimarea nu anihilează însă presiunea pe care elementele refulate o exercită asupra psihicului. Dimpotrivă, în măsura în care aceste presiuni nu sunt eliberate sau canalizate către o altă activitate productivă produc dezechilibre și nevroze.

Eliberarea acestor presiuni se poate realiza la nivel simbolic, prin intermediul transferului, proces prin care un obiect al dorinței este înlocuit cu altul investit cu aceiași energie libidinală. Astfel, Freud explică apariția fetișurilor ca obiecte ale dorinței fixate care înmagazinează aceste dorințe și concretizează fantasme (proiecții psihice care oferă promisiunea realizării dorinței) și care, în teoria sa, joacă rolul protector de a calma anxietatea castrării, împlinind astfel o anumită carență[22]. În utilizarea sa curentă, termenul de fetiș desemnează expresia materială a unor fixații personale sau culturale, aplicându-se obiecte care exercită asupra privitorului o fascinație irațională[23]. Fetișul se constituie astfel prin transferul asupra obiectelor a unor proprietăți care pot aparține doar oamenilor. Înțeles ca mecanism de compensație a unei lipse, fetișizarea poate descrie însă și procesul de substituție a unui obiect inaccesibil cu un altul care manifestă în mod parțial trăsături caracteristice obiectului inițial (haine, păr, pantofi etc.). Mecanismul transferului libidoului se bazează pe o analogie între cele două obiecte, obiectul inaccesibil al dorinței și obiectul – substitut[24]. Astfel, departe de a desemna o deviantă patologică, cu excepția cazurilor în care depășește mecanismele de cenzură precum rușinea, teama sau greața în anumite situații de limită, el apare în mod firesc în toate stadiile dorinței erotice neîmplinite ca mijloc de substituție parțială a obiectului interzis sau inaccesibil[25]. Esențial în cazul teoriei freudiene a fetișului este așadar nu atât originea sa (contestabilă datorită trăsăturilor sale falocentrice), cât îndeosebi posibilitatea *transpunerii* dorinței în imagini sau în limbaj. Un alt aspect important al mecanismului psihic îl constituie posibilitatea *transferului*, adică a repetării anumitor relații și asocieri din trecut care sunt transferate asupra unei noi persoane (în speță, cea a psihanalistului)[26].

Acest procedeu al transferului dorinței de pe un anumit obiect pe un altul este esențial în explicarea fascinației pe care anumite lucruri o exercită asupra noastră. Aplicat operelor de artă, mecanismul de transfer poate explica nu doar fascinația erotică pe care anumite obiecte sau imagini le exercită, ci și dorința de a poseda un anumit obiect dotat cu semnificație socială. Vorbim astfel de fetișizarea

anumitor sculpturi în egală măsură în care vorbim, în mod critic, despre fetișizarea imaginii femeii ca obiect al dorinței în cadrul nudului ca gen pictural sau fotografic. Una dintre cele mai semnificative obiecte-fetiș produse în arta modernă este *Obiect (Mic Dejun în Blană)* realizat în 1936 de Merret Oppenheim prin alăturarea unei cești de cafea, farfurii și linguriță îmbrăcate în blană de gazelă chinezească. Combinând atracția cu repulsia datorită asocierii acestui obiect cu organele genitale feminine, Oppenheim forțează privitorul să abandoneze postura contemplării dezinteresate prin introducerea elementului erotic în cadrul experienței estetice[27].



Merret Oppenheim, *Obiect (Mic Dejun în Blană)*, 1936 (MOMA New York, foto: Cristian Nae)

În privința *traumei*, ea desemnează efectul unei acțiuni violente îndreptate împotriva corpului sau psihicului unei persoane, putând fi înțeleasă asemeni unei răni psihice. Etimologia dublă cuvântului, provenit din limba greacă, combină ideea străpungerii (psihice) și pe cea a curățirii prin frecare sau presiune a unei pete, exprimând astfel deopotrivă aspectul intruziv și cel cathartic al traumei.

Datorită forței sale intruzive, experiența traumatică perturbă memoria și comportamentele, conducând cel mai adesea la o fragmentare și o dezarticulare a identității de sine. Pentru a se apăra de traumă, eul dezvoltă mecanisme compensatorii care privesc sublimarea sau refularea șocului psihic, această refulare a traumei putând

conduce însă la comportamente psihotice și nevrotice și la diverse timpuri de somatizare.

Este important în acest context să introducem noțiunea de urmă psihică a unui eveniment, precum și problema negației sau reprimării unei amintiri care constituie amnezia. Freud distinge între două tipuri de urme: cele vizuale ale lucrurilor și cele ale cuvintelor. Astfel, inconștientul este privit atât ca rezervor al pulsiunilor fundamentale (tăcute) cât și ca depozitar al amintirilor. De aceea, Freud va privi reprimarea ca pe o incompletă translație a unei pulsiuni în cuvinte.[28] Deși reprimată, o amintire, ca și o dorință, nu este însă niciodată stinsă. Ea riscă să revină în comportamentul subiectului într-o formă deghizată, iar alteori să se manifeste prin repetiția obsesivă a unei imagini sau a unor cuvinte.

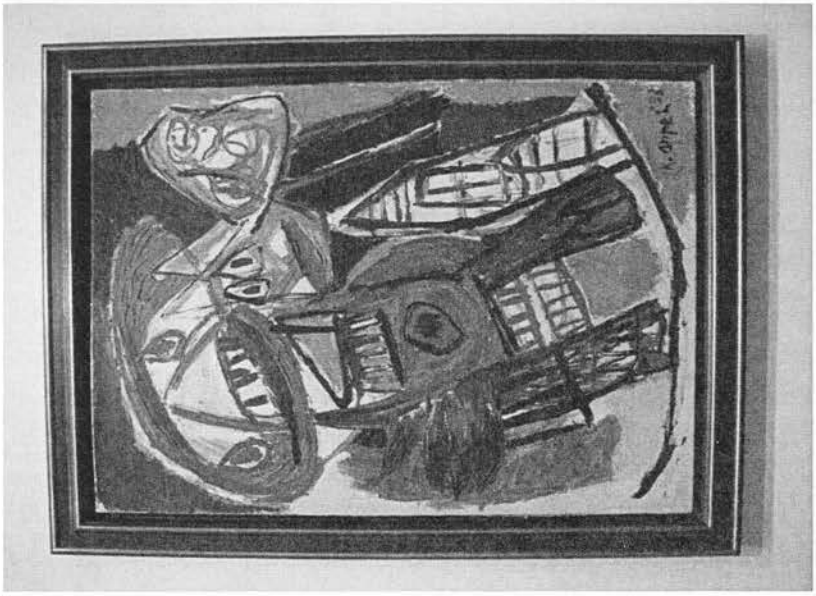
Autori precum Cathy Caruth disting între evenimentul traumatic și amintirea sa, subliniind astfel intervalul de timp petrecut între aceste două situații ca perioadă de "latență", esențială în constituirea culturală a memoriei traumatice. Pentru Caruth, nu atât evenimentul, cât confruntarea cu acesta declanșează experiența traumatică propriu zisă. În mod paradoxal, trauma nu poate fi experimentată decât prin această latență și uitare inerentă. Îi este constitutiv acesteia faptul de a nu putea fi cunoscută în mod direct, ci doar prin reprezentările sale ulterioare, incomplete[29]. Subiectul unei asemenea experiențe tinde, spre exemplu, să evite revenirea la locul evenimentului traumatic și astfel, confruntarea cu urmele mnemonice ale acestui eveniment, în pofida faptului că fragmente ale acelor experiențe revin în amintire sub forma unor imagini de multe ori asociate cu un conținut literal și, de aceea, dificil de descifrat simbolic.[30] Afirmarea și integrarea traumei în prezent, fapt ce are loc deseori în operele de artă care ridică problema mărturiei istorice și a violenței colective, presupune un proces de interpretare și de anamneză, cel mai adesea, dureros. Acesta solicită utilizarea imaginației și subliniază rolul activ al reprezentărilor în acest proces de remodelare a amintirilor și exprienței. De multe ori, evenimentele traumatice sunt relatate distorsionat, iar alteori, sunt imposibil de relatat în mod coerent, făcând dovada fracturii și colapsului sinelui povestitorului. Acest lucru

poate conduce la distorsiuni ale identității, victimele fiind de obicei bântuite de trecut, iar făptașii tinzând să îl repete compulsiv.

Este esențial să distingem de asemenea între nivelul personal și cel colectiv al memoriei, și deci al experienței traumatice. Aceste niveluri ridică problema mărturiei, directe sau indirecte, în care publicul și artiștii se situează într-o relație terapeutică similară anamnezei. Dacă memoria colectivă, comună, presupune de obicei o relatare coerentă a unor fapte sau întâmplări care au trecut deja în patrimoniul reprezentărilor culturale, colectiv împărtășite și recunoscute, presupunând o raționalizare (narativă) a evenimentelor, memoria individuală poate fi marcată mai mult de grade intense de somatizare, fiind un depozitar tăcut al efectelor traumatice resimțite la nivelul "simțurilor".[31]

Evenimente traumatice: funcția cathartică a artei

Interpretarea imaginilor realizate de copii, precum și a celor realizate de bolnavii mentali (cel mai probabil cunoscute prin intermediul colecției de desene ale unor psihotici prezentată în 1922 de Hans Prinzhorn) a constituit o sursă importantă de inspirație pentru artiști precum Max Ernst sau Jean Dubuffet.



Jean Dubuffet, *Air et cheminements*, 1957 (foto: Cristian Nae)

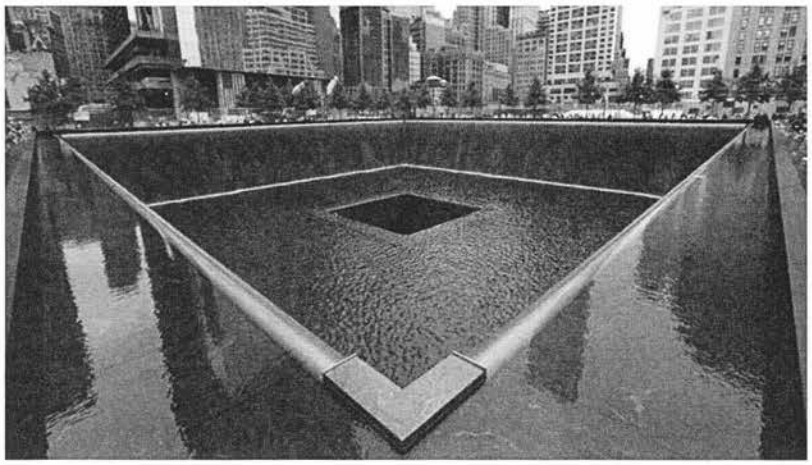
Pentru cel din urmă, experiența traumatică a celui de-al doilea război mondial, precum și sentimentele amestecate de rușine cu privire la posibilitatea holocaustului, dar și a colaboraționismului cu nazismul, au furnizat motivul construirii unei arte "brute", opuse tratamentului cultural, savant al subiectelor. Această artă evocă regresia infantilă a pacienților traumatizați, reducând figurația la un tratament elementar al suprafețelor și la o cromatică ternă, asociată noroiului și interpretărilor scatologice. Deformările corporale aplicate personajelor sale sugerează un simț schizofrenic al auto-disclocării[32].

Arta cu caracter performativ a funcționat deseori drept formă de exorcizare a unor evenimente traumatice pentru performer, dar care, prin identificarea publicului cu persoana performer-ului, pot funcționa ca situații cathartice la nivel colectiv. De pildă, în acțiunea Anei Mendieta *Rape Scene* din 1973, fotografia ne prezintă înregistrarea unei instalații create de Mendieta în propriul său apartament studențesc din Iowa, care recrea scena unui viol brutal soldat cu uciderea unei tinere în luna martie a acelui an despre care s-a scris pe larg în presă. Persoanele care au fost supuse unor tratamente similare se pot confrunta astfel cu posibile traume, trecute sub tăcere în societate. Motivația socială a unor asemenea gesturi poate fi însă mai largă, făcând vizibile forme de violență asupra femeilor care pot să nu beneficieze de suficientă atenție, având drept rezultat întărirea solidarității feminine și a puterii sociale a grupurilor marginalizate.

Concepția freudiană despre memorie, urmă, reamintire și traumă constituie un instrument util în analiza artei contemporane ca mecanism de reflecție asupra traumei culturale. Aceste lucrări nu mai sunt privite doar ca reprezentări ale psihicului individual, ci ca spații și cadre ale rememorării colective produse prin interacțiunea dintre autor și public. Multe dintre piesele memoriale dedicate experienței holocaustului, fie sub forma mărturiilor sau a monumentelor, precum și experienței traumatice a comunismului sau a altor regimuri dictatoriale în America de Sud se află în directă dependență de aceste concepte. Astfel, putem considera arta nu doar în relație cu plăcerea produsă de frumos, ci și în relație cu funcția sa *terapeutică*, de a confrunta traume colective și a rearticula memoria disipată a unei

anumite comunități. În acest sens, artistul poate fi privit drept un agent cultural care încearcă să ordoneze și să restructureze memoria colectivă, creând totodată puncte de legătură între memoria personală și cea colectivă.

Spre exemplu, memorialul veteranilor din războiul din Vietnam din Washington D. C. poate fi lecturat ca o încercare de rememorare și confruntare cu trauma războiului. Tot astfel poate fi înțeles rolul comemorativ al memorialului victimelor atacului terorist din 11 septembrie 2001, aflat pe locul fostelor turnuri gemene din New York, care înconjoară și păstrează mărturie "rănile" sub forma fundației clădirilor doborâte.



World Trade Center Memorial, New York (foto: Cristian Nae)

Prin intermediul negației ca mecanism de autoapărare și reprimare a amintirii putem înțelege tendința anti-memorialistică din fostele țări est-europene, care a condus la demolarea multor monumente. Această relație complexă cu memoria a fost abordată de mulți dintre artiștii din regiune, printre care putem nota seria fotografică *Reconstrucții* realizată de Iosif Kiraly, în care timpuri diferite se suprapun prin montaj în interiorul aceluiași cadru, creând un peisaj al memoriei compus din fragmente, urme și ruine.

Pentru a oferi un ultim exemplu, artista columbiană Doris Salcedo crează obiecte disfuncționale, traumatizate, care păstrează memoria colectivă și socială a unui eveniment istoric sau a unor

experiențe împărtășite. Aici, pierderea devine corporală prin mutenia obiectului, sugerată, ca în exemplele de mai jos, prin încastrarea lor în ipsos.

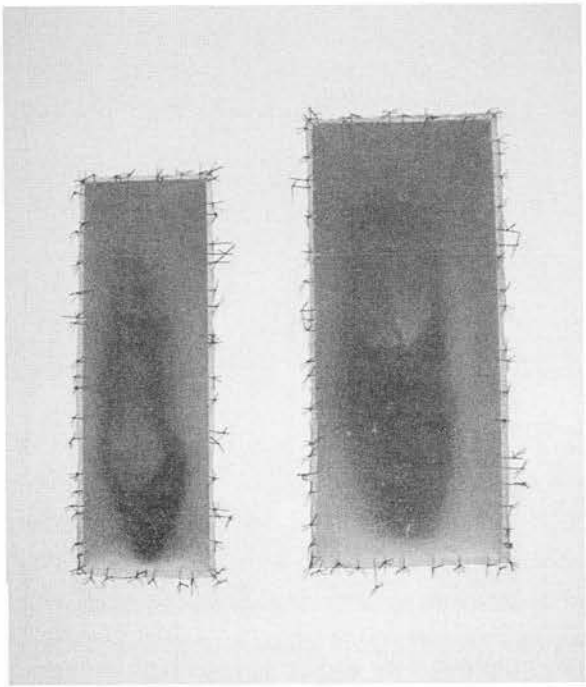
În multe dintre lucrările sale, obiectele apar drept urme ale existenței unor persoane absente, iar apariția sau expunerea lor, de multe ori neclară, precum cea a seriilor de pantofi amplasați în nișe săpate în perete și acoperite cu folie semitransparentă semnalează urmele mute ale violenței omniprezente exercitate asupra femeilor. Imaginea neclară a obiectelor poate fi interpretată în conjuncție cu ideea incompletitudinii memoriei și caracterului său selectiv.

Doris Salcedo, *Untitled*, 1995 (foto: Cristian Nae)

Din punct de vedere al regimului semantic, obiectele sale sunt deopotrivă alegorice și metonomice, dar sub raport psihic, ele funcționează pentru a reactualiza trauma confruntând privitorul cu aceste elemente ale memoriei colective, precum și cu suferința înscrisă în absența sau pierderea celor apropriați – altfel spus, cu travaliul doliului.

Doliul, melancolia și straniul

Într-un pasaj despre caracterul trecător al frumuseții, Freud utilizează o povestire în care personajul se întreabă dacă frumusețea mai poate fi admirată pentru că este pieritoare și tocmai întrucât este pieritoare. Ceea ce caută Freud este o explicație a durerii doliului care însoțește pierderea a ceva în care s-a investit energie libidinală. Potrivit lui, această explicație ar cuprinde deopotrivă melancolia și travaliul doliului. În aceste momente, energia investită în obiect se întoarce asupra eului, care o refuză, căutând să își păstreze fostele atașamente.[33] În privința doliului, Freud observă de asemenea faptul că o traumă care nu a trecut prin acest travaliu de plângere a celor dispăruți poate de asemenea da naștere unor forme violente de comportament.

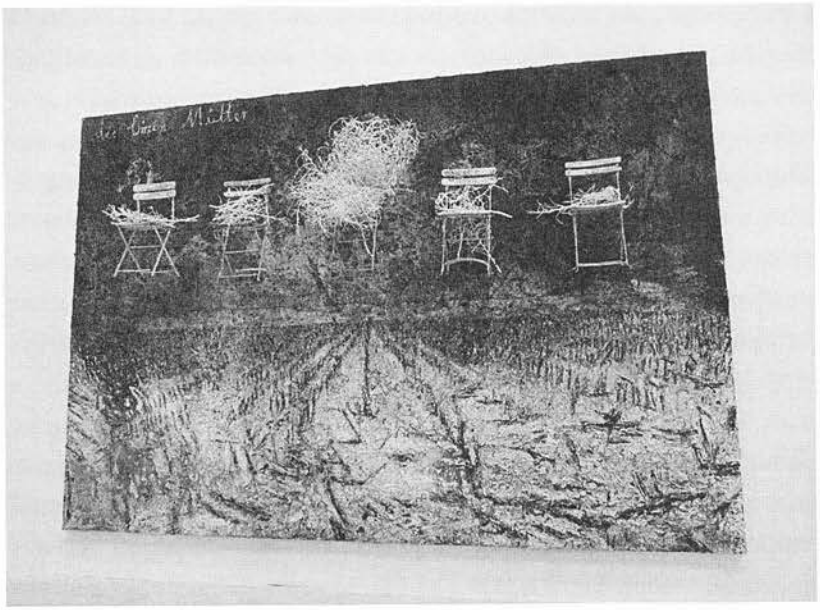


Doris Salcedo,
Atrabilious, 1992-93
(foto: Cristian Nae)

Astfel, el instituie o distincție între doliu și melancolie a cărei fundament îl constituie atașamentul față de principiul realității:

"în travaliul doliului, libidoul ascultă de realitate, care îi comandă să renunțe la toate legăturile lui, una câte una, și să devină liber prin dezinvestire; în melancolie, lucrurile stau cu totul altfel. O identificare a eului cu obiectul pierdut îi îngăduie libidoului să își continue învestirea în interioritate. Eul devine astfel obiectul ambivalent al iubirii și al urii lui[34]".

Travaliul doliului, ca experiență necesară depășirii traumei, a fost exprimat de multe opere artistice cu rol terapeutic, putând aminti în acest sens doar câteva lucrări emblematice precum seria *Balkan Baroque* a Marinei Abramović, seria *The Records* realizată de Zang Xiaogang, *Aliento* (*Respiră*) realizată de Oscar Munoz între 1996-1997, picturile lui Anselm Kiefer evocând holocaustul sau performance-urile cu caracter ritualistic realizate de Joseph Beuys, precum și instalațiile și obiectele acestuia relaționate cu problema asumării colective a vinei pentru trecutul nazist în cadrul unei Germanii scindate și devastate de război, dintre care grăitoare este *Show Your Wound*.



Anselm Kiefer, *Die bösen Mütter*, 2007-2011 (sursa Wikimedia Commons)

Un alt concept psihanalitic deosebit de important pentru estetica și teoria artei îl constituie *straniul* (*Das Unheimliche*). Acesta poate reprezenta o categorie estetică aparte, exploatată îndeosebi de literatura romantică (E.T.A Hoffman, Edgar Allan Poe etc.) și de suprarealism. El poate fi asociat altor categorii estetice mai cunoscute, precum fantasticul, care desemnează intruziunea supranaturalului în domeniul profanului și al vieții comune, cu specificarea că, în regimul straniului, atitudinea privitorului față de aceste proprietăți ale obiectelor estetice este una de normalitate. Potrivit lui Tzvetan Todorov, faptele care se situează într-un regim interstițial al realității, receptorul ezitând între o explicație rațională și una supranaturală a acestora, se înscriu în regimul fantasticului, în timp ce o acceptare pur supranaturală le-ar transforma în fenomene miraculoase, iar o explicație în cele din urmă rațională a acestora le reduce la statutul de fenomene stranii.[35]

Straniul desemnează sentimentul deopotrivă familiar și incomfortabil pe care îl pot crea anumite obiecte care ne par cunoscute rămânând totodată străine. Astfel, el stârnește deopotrivă atracția și repulsia privitorului. În interpretarea lui Freud, aceste efecte pot fi produse de repetiția sau recurența unor situații întâmplătoare care par a avea un înțeles ascuns (asociată compulsiei de repetiție), coincidențele a căror repetiție anunță transformarea contingenței în fatalitate, dubluri ale persoanei, teama de întuneric și, într-un sens mai larg, frica de moarte, dar și de obiecte inanimate care par vii sau de părți ale corpului care par a avea autonomie. Explicația lui Freud pentru aceste senzații este aceea că obiectele care ne stârnesc aceste sentimente poartă cu sine proiecția unor pulsiuni reprimate sau refulate, exprimând astfel o formă de revenire a refulatului. Straniul este definit, așadar, drept conținut psihic familiar (infantil) reprimat[36].

Printre exemplele clasice de figuri stranii în istoria artei se numără automatele, datorită incertitudinii obiectului neanimat/animat, precum și păpușile, motive vizuale care abundă în fotografia suprarealistă, spre exemplu în operele lui Hans Bellmer sau Herbert Bayer. De asemenea, imaginarul suprarealist abundă în imagini în care regimuri diferite ale realității coexistă asemenea unui vis, în dubluri și obiecte parțiale.

Revizuiri și limitări

Nici travaliul analitic freudian nu a fost lipsit de critici și revizuiri. În interiorul acestui discurs, Carl Gustav Jung a subliniat caracterul unilateral al analizelor freudiene centrate pe individ și aplicate prin extensie culturii și colectivităților. În opinia lui Jung, constituirea unei psihologii transpersonale necesită observarea unor structuri fundamentale, corelatul psihic al instinctelor, pe care le denumește arhetipuri, manifestate sub forma unor imagini care coexistă în inconștientul colectiv. Printre acestea se numără persona (masca social construită prin interacțiunea cu ceilalți), anima (partea feminină împărtășită de bărbat și constituită prin analogie cu figura maternă), animus (partea primitivă care rămâne în afara măștii, asociată opusului psihicului feminin), umbra (partea întunecată pe care o proiectăm asupra celorlalți) și sinele, la care se adaugă figuri mitologice precum eroul, înțeleptul etc[37]. Tributar unei concepții neo-kantiene despre psihicul uman, Jung a construit teoria arhetipurilor asemenea unor forme *a priori* ale imaginarului colectiv.

Despărțindu-se punctual de Freud, alți psihanaliști precum Melanie Klein au considerat că pulsiunea thanatică, caracterizând atracția către o stare anorganică, conducând la dezintegrarea ființei umane și astfel, la moarte, și libido-ul, ca pulsiune orientată către conservarea și unificarea vieții, sunt ambele forțe aflate în psihicul uman care pot domina pe rând comportamentul individului. Acestora le corespund starea paranoid-schizoidă, caracterizată drept o stare mentală timpurie în care sinele se simte dezintegrat, manifestând deopotrivă atașament și ură față de aceleași obiecte externe, și starea depresivă, care urmează celei paranoid-schizoide, caracterizată printr-o integrare superioară a percepțiilor fragmentate pe care copilul le are asupra părinților și asupra propriului sine[38]. În această stare, pe care copilul și-o va rafina pe tot parcursul vieții, acesta realizează faptul că aceeași persoană, până atunci tratată ca un obiect parțial, este simultan obiectul iubirii și urii. În consecință, el dezvoltă o stare complexă asociind rușine, remușcări și tristețe față de atacurile de ură și agresivitatea manifestată față de obiectele exterioare, și tratează pe

sine separat de ceilalți, manifestând teama de a pierde persoana iubită și temeri cu privire la integritatea acesteia[39].

Criticând paradigma jungiană și întorcându-se la ortodoxia freudiană doar pentru a o deplasa către o semiotizare a dorinței, privirii și limbajului, Jacques Lacan a construit un sistem explicativ și intepretativ al psihicului și interacțiunilor umane a cărui ipoteză centrală constă în ideea că inconștientul este structurat asemenea unui limbaj. Analizele sale au avut un impact major în teoria artei contemporane, motiv pentru care psihanaliza lacaniană ocupă un loc mai însemnat în lucrarea de față.

Între psihanaliză și semiotică: teoria lacaniană a privirii și subiectivizării

Procesul de structurare a subiectivității: triada Simbolic – Imaginar– Real

Teoria psihanalitică dezvoltată de Jacques Lacan se află nu doar într-un raport de filiație cu cea dezvoltată de Sigmund Freud, ci și într-unul de disidență teoretică. Am putut observa faptul că, pentru Freud, sinele nu reprezintă decât o interfață între inconștient, supraeu și lumea exterioară care permite și mediază raționalizarea, reprimarea, transformarea și canalizarea impulsurilor libidinale. Eul poate fi așadar asemuit cu o pojghiță subțire care, prin operațiile sale de interpretare și mediere ne structurează o anumită ficțiune identitară dobândită în cadrul interacțiunii sociale. Astfel se construiește iluzia unui sine complet și omogen, a unei subiectivități monolitice și stăpâne pe propriile-i intenții, dorințe, voințe și acțiuni.

Fără a pune în discuție statutul instabil și fracturat al eului individual sugerat de Freud, Jacques Lacan oferă o altă explicație a procesului de constituire a subiectivității, asumând drept ipoteză fundamentală ideea potrivit căreia inconștientul este structurat asemenea unui limbaj[40]. Sub influența vădită a teoriilor structuraliste privind limbajul și viața socială, Lacan consideră că eul este situat încă din primele sale faze de constituire într-o rețea de înțelesuri și

semnificații deja elaborată social, care-l precede și îi oferă consistență. Împotriva unui ego suveran și rațional, Lacan propune ipoteza *eului* care devine subiect în momentul în care se supune unei *ordini simbolice* preexistente, adică unor coduri semiotice[41]. Înainte de acest stadiu, copilul trăiește într-un soi de indistincție ontologică, o stare fără fisură, în care între sine și lume există un soi de continuitate nediferențiată, și totodată, se percepe pe sine într-o fragmentare ireductibilă, fără a fi capabil a se "privi" pe sine însuși din exterior, asemenea unui întreg distinct. Preluând o idee nietzscheeană, rolul regimului simbolic al realității este, așadar, acela de a lua în stăpânire lumea și pe sine însuși în urma fisurii pentru care tot limbajul este responsabil. Sciziunea subiectului în chiar actul constituirii de sine prin intermediul auto-referențialității poate fi explicată prin distincția între enunț (propoziția în care mă plasez ca subiect) și actul enunțării: atunci când afirm că "eu" realizez sau sufăr un lucru, mă auto-limitez și totodată, rămân în afara acelui eu care este subiectul enunțului.

Intrarea în această ordine simbolică a realității, concomitentă cu achiziția limbajului, are loc drept rezultat al intervenției Tatălui în scenariul oedipian freudian preluat de Lacan, intervenție autoritară care anihilează dorința incestuoasă a copilului prin intermediul căreia tatăl ca instanță fizică se transformă, datorită capacității de substituție a inconștientului structurat asemenea limbajului, într-o regulă sau lege. Astfel se explică posibilitatea substituirii tatălui fizic cu o serie întreagă de alte instanțe nomologice și autoritare în câmpul social. Atunci când copilul învață să se supună instanței patriarhale în urma luptei dintre cele două conștiințe în care copilul invariabil este înfrânt[42], are loc o limitare a sinelui (o castrare) prin care acesta se recunoaște ca subiect. Intrarea în regimul simbolic al limbajului îi oferă însă acestui subiect și posibilitatea ca el să își conceapă substitute pentru dorința reprimată de a se identifica cu obiectul care satisface pe deplin dorința mamei. În acest fel, Lacan introduce celebra idee potrivit căreia *dorința este întotdeauna dorința altuia* – idee prin care el exprimă și maleabilitatea dorințelor în funcție de câmpul inter-subiectiv în care dorința individuală este produsă. Potrivit lui Lacan, dorința este, prin urmare, un fenomen social. Din acest punct de

vedere, una dintre contribuțiile indeniabile ale lui Lacan la teoria receptării artistice constă în faptul de a fi subliniat imixtiunea între limbajul artistic ca mod de comunicare a informației și limbajul artei ca mod de comunicare a dorințelor.

La rândul său, inconștientul nu este un rezervor biologic de energie psihică manifestată prin impulsuri libidinale, precum în cazul lui Freud, ci mai curând reprezintă ceea ce rămâne în urma formării eului în sfera simbolică a existenței individuale și sociale. Lacan denumește acest rest *obiectul a (mic),* desemnând astfel alteritatea interioară, care se deosebește de alteritatea imaginară (a') și cea efectivă, Celălalt desemnat prin A (mare – *l'Autre*). Obiectul *a* (*mic*) este creat ca exces de plăcere care apare ca fiind inadecvat în interiorul concepției despre sine construită prin reprimare în momentul achiziției limbajului.[43] El este, pentru Lacan, cauza reală a dorinței, pe care obiectele exterioare îl suplinesc fără a reuși vreodată a-l substitui pe deplin. Astfel putem înțelege faptul că dorința este mai curând dorință a unei lipse decât dorința unei prezențe.

Prin urmare, inconștientul apare asemeni unei carențe, a unei lipse înscrise în structura semiotică a realității. Acest rest nu dispare însă odată cu intrarea în lumea construită cultural a simbolurilor. Dimpotrivă, el continuă să existe în interiorul regimului simbolic al realității și să ne însoțească procesele de comunicare. Lui îi sunt atribuite dorințele care ne fac să căutăm plăcerea în ceilalți. Prin urmare, pentru Lacan, inconștientul nu precede sinele, ci se formează odată cu acesta, prin reprimarea oricăror aspecte care nu se potrivesc imaginii de sine pe care o instituie intrarea în regimul simbolic al realității ca un construct cultural. El apare, așadar, ca o alteritate ireductibilă în interiorul sinelui, situată între celelalte două regimuri ale constituirii de sine, Realul și Imaginarul.

Realul desemnează, pentru Lacan, starea pre-lingvistică în care ființa umană se situează ca existând "fără fisură".[44] Acest regim al existenței pe care Lacan îl numește Real rezistă simbolizării și se definește ca imposibil de captat și exprimat în limbaj. Orice act de simbolizare introduce așadar tăieturi sau decupaje în structura omogenă a realului.[45] Prin această descriere, Lacan explică anxietatea

și trauma ca mecanisme de simbolizare incomplete sau eșuate, care întâlnesc rezistența realului. Realul exprimă, așadar, *incompletitudinea* regimului simbolic. Acest caracter incomplet al regimului simbolic este întâlnit, de pildă, în situațiile post-traumatice, acolo unde limbajul este ineficient, fiind incapabil a mai simboliza, sau, în anumite cazuri, amuțește pe deplin. Alături de tema inconștientului ca rest sau lipsă, incompletitudinea regimului simbolic fisurează omnipotența limbajului, considerat un model explicativ al întregii realități sociale de teoriile structuraliste din care Lacan se inspiră și de care, astfel, se distanțează în același timp.

Însă este important să menționăm că fiecare dintre aceste regimuri este incomplet sau, în ultimul caz, sesizat doar parțial. Experiențe precum cea a anxietății sunt constitutive subiectivității, căci în asemenea situații speciale putem întâlni partea reprimată a propriului nostru sine, *obiectul a (mic) - l'autre, celălalt* - care se ascunde în Real. Ele ne prilejuiesc întâlniri cu aceea parte din existență care ni se prezintă ca un surplus, ca un excedent de semnificații și totodată, ca un exces de materialitate imposibil de totalizat și de cuprins în limbaj. Însă inconștientul nu trebuie identificat nici cu acest regim ontologic al Realului. Mai curând, el ne apare ca un simptom al acestor operații represive, care face manifest în interiorul limbajului (așadar, al ordinii simbolice) prezența intruzivă a Realului prin intermediul erorilor de desemnare, lapsusurilor sau incongruențelor de limbaj[46].

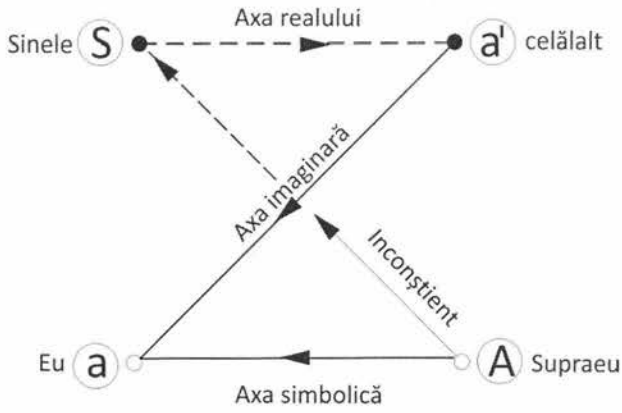
Cât privește Imaginarul, acesta denotă pentru Lacan un alt regim al identificării de sine, de ordin vizual. În mica istorie a fazelor de constituire ale subiectivității individuale (așadar, în ordinea genetică a achiziției), el este situat de psihanalistul francez înainte de intrarea în sfera limbajului și deci, înainte de constituirea de sine ca subiect. În interiorul acestui regim, sinele este pentru întâia oară identificat cu o imagine speculară. Este vorba de celebrul "stadiu al oglinzii" care, pentru Lacan, apare în dezvoltarea copilului între șase și optsprezece luni. În această situație, cu rolul de scenă primordială în teoria lui Lacan, copilul se recunoaște pe sine în imaginea din oglindă ca *fiind un altul*. Astfel, concomitent cu momentul sintezei sau al recunoașterii de

sine, se produce și o alienare primordială, situată într-un domeniu narcisist (al admirării și al recunoașterii de sine ulterioare în alte imagini cu care subiectul se identifică).

Michelangelo da Merisi (Carravagio), *Narcis*, 1594-1596 (sursa Wikimedia Commons)

Această situare temporală într-o istorie a dezvoltării psihologice personale nu este întâmplătoare, iar consecințele sale filosofice nu întârzie să apară. Căci plasând momentul recunoașterii de sine vizuale la această vârstă timpurie, Lacan situează actul identificării în raport cu propria corporalitate. Mai precis, el situează stadiul oglinzii în acea fază de evoluție infantilă în care mișcările corpului nu sunt foarte bine coordonate. Astfel, el opune imaginea completă și coerentă pe care copilul o recunoaște în oglindă intuiției propriului corp ca o serie de membre disjuncte și de mișcări fragmentate și necoordonate[47]. Subiectul se privește pe sine ca fiind întreg și prin urmare, dezvoltă o relație deopotrivă narcisistă și agresivă cu această imagine prin aceeași mișcare prin care acest eu devine un alt eu, care-l privește înapoi, dintr-o altă perspectivă și poziție.

Putem formaliza relațiile dintre imaginar și simbolic prin intermediul "Schemei L" dezvoltată de Jacques Lacan în anul 1955 de-a lungul a două axe, *a-a'*, unde *a'* reprezintă imaginea celuilalt, descriind astfel și relația imaginară cu noi înșine instituită în stadiul oglinzii, și respectiv relația simbolică care se instituie între Celălalt (real, echivalat cu supraeul) și eu. Săgețile din această diagramă indică faptul că, așa cum în regimul imaginar, eul (obiectul *a*) este structurat din afară, pornind de la imaginea sa ca celălalt percepută în oglindă, tot astfel, în actul vorbirii, sinele este constituit pornind de la Celălalt[48]. Ea ne indică de asemenea faptul că, pentru a putea ajunge la noi, discursul celuilalt trece prin "zidul imaginar al limbajului".



Jacques Lacan, *Schema L*, 1955

Implicațiile teoriei lui Lacan asupra constituirii imaginare subiectivității sunt multiple. Spre exemplu, stadiul oglinzii explică posibilitatea ulterioară a subiectului de a vorbi despre sine la persoana a doua sau a treia. Hotărâtoare rămâne însă teza potrivit căreia, în regimul Imaginarului, eul se instituie pe sine și se înțelege ca un obiect. Acestui regim speculativ îi corespunde, așadar, geneza eului ca ficțiune imaginară sau reprezentare iluzorie. Prin urmare, această ficțiune a unității subiective poate fi remodelată potrivit imaginii altor obiecte sau persoane pe care le întâlnim în lume[49]. Cuplată cu ideea potrivit căreia dorința celorlalți ne poate influența dorințele noastre, această teză atrage atenția asupra rolului hotărâtor pe care îl joacă imaginile,

conținutul lor și circulația lor socială în constituirea subiectivității. Ca fantasme, aceste imagini joacă rolul imaginilor ideale ale eului cu care dorim să ne identificăm. În concepția lui Lacan, subiectul este de fapt gol, și nu reprezintă nimic *în sine*, iar eul se constituie printr-o serie de succesive identificări fără ca în spatele acestora să se afle un temei stabil.

Poziția de subiect, înțeleasă ca subiect al vorbirii, este dobândită doar în momentul intrării în sfera limbajului, care aduce cu sine și reprimarea dorințelor, printre care cele mai puternice privesc recuperarea intimității pierdute prin separația de mamă provocată de prezența tatălui. Aceasta din urmă este asociată regimului Simbolic și reprimării (motiv pentru care Lacan va vorbi despre Numele Tatălui). Astfel, Lacan explică achiziționarea limbajului ca pe un instrument de recompunere a relațiilor fisurate, de substituire a absenței mamei și de control al tulburării provocate de această carență[50]. Mai precis, el consideră că limbajul structurează dorința, care, oricât de paradoxal ar părea, rămâne inexprimabilă (scapă întotdeauna limbajului) și tocmai de aceea, ea continuă să încerce a fi articulată.

Prin lectura pe care Lacan o oferă complexului oedipian, acesta sugerează faptul că intervenția tatălui plasează dorința mamei într-o regiune inaccesibilă care încearcă să fie recucerită la nivelul imaginarului de către copil, fără a reuși vreodată să se identifice complet cu aceasta.

Privirea ca mecanism de subiectivizare

Fără a intra în detaliile teoriei lui Lacan despre funcționarea psihicului uman, ne putem întreba pe bună dreptate, ca și în cazul lui Freud, în ce constă însemnătatea acestei teorii privind constituirea și funcționarea psihică a sinelui și a subiectivității în analiza operei de artă, altfel spus, în teoria contemporană a artei, precum și în reinterpretarea temelor și problemelor esteticii moderne. Cum putem relaționa aceste considerații psihologice, epistemologice și ontologice cu problemele creației și receptării operei de artă?

Un prim răspuns îl oferă situarea operelor de artă vizuale ca imagini în regimul Imaginarului, ca o extensie a relației cu imaginea de

sine dezvoltată în cadrul stadiului oglinzii. Probabil că cel mai celebru concept lacanian dezvoltat în teoria contemporană a artei de inspirație psihanalitică este cel de privire (*le regard*, în limba franceză, în original, *the gaze*, în scrierile de limba engleză), tematizat ca privire a celuilalt. Într-un prim stadiu teoretic, Lacan consideră această privire ar aparține imaginii din oglindă care ne privește înapoi (în "stadiul oglinzii") și care exprimă astfel plăcerea stăpânirii de sine, motiv pentru care ea a fost asociată de multe ori cu privirea masculină înțeleasă ca privire dominatoare în raportul său cu femeia ca obiect al dorinței[51]. Potrivit acestei accepțiuni, teoria critică de orientare feministă a elaborat o opinie deosebit de populară în rândul artiștilor, criticilor și istoricilor de artă potrivit căreia privirea obiectualizează corpul femeii, redus la pasivitate și deposedat de condiția de subiect în condițiile în care această privire scrutătoare sau contemplativă nu întâlnește rezistența unei alte priviri.

Elaborând asupra acestui concept, Lacan ajunge să descrie deopotrivă o separație, o descentrare produsă în subiect de momentul în care el conștientizează faptul că este sau poate fi privit, cu alte cuvinte, că este nu doar subiect al privirii, ci și obiect al privirii celuilalt. Această temă preia una dintre ideile despre intersubiectivitate dezvoltate de Jean Paul Sartre, potrivit căreia celălalt este recunoscut ca subiect doar atunci când ne întoarce privirea, altminteri rămânând un simplu obiect al privirii noastre. Astfel, subiectul care resimte rușine atunci când conștientizează faptul că nu este singur în activitatea sa voyeuristică se autolimitează în calitate de obiect al unei alte priviri. Prin aceasta, el îl recunoaște pe celălalt ca subiect al unei priviri autonome. Spre deosebire de Sartre, cu ale cărui opinii este inițial de acord, Lacan dezvoltă o asimetrie constitutivă a privirilor, separând actul privirii de obiectul privirii sau al impulsului scopic (*the gaze*)[52].

Această conștiință poate apărea în jocul concret al privirilor constituante, dar în locul unei priviri umane, Lacan situează la fel de bine un obiect, o situație. Acest lucru este posibil întrucât teoria sa, tributară în acest sens structuralismului, se preocupă mai curând de jocul pozițiilor ce se constituie într-un câmp de relații sau raporturi decât de actorii concreți care se află în acele posturi și care compun acele rela-

ții. Astfel putem înțelege de ce întâlnirea cu această privire are loc, pentru Lacan, ca întâlnire cu privirea unui obiect pe care nu o pot sesiza. Acest lucru se exprimă prin imposibilitatea ca obiectul să mă privească din locul în care îl privesc eu.[53] Privirea obiectelor (*gaze*) descrie astfel nu o privire reală, ci o privire *imaginată* în câmpul Celuilalt[54]. Acesteia i se asociază sentimentul straniu care ne încearcă atunci când resimțim faptul că nu controlează câmpul vizual ca ordine simbolică, cu alte cuvinte, că structurile de semnificație din câmpul ordinii simbo-lice sunt constant subminate de excedentul de materialitate al Realului care amenință necontenit propria noastră subiectivitate. Această fragilitate a ordinii simbolice face ca sentimentul de putere scoptofilică să fie unul iluzoriu. Potrivit lui Slavoj Zižek, privirea (gaze) este o "pată oarbă"[55] în câmpul vizibilului, care-i disturbă vizibilitatea transparentă[56]. El asociază încadrarea vizuală (*framing*) cu interpretarea și prin urmare, cu punctul de vedere ca origine a unor lanțuri de semnificații sau a coerenței interpretative. Potrivit acestei direcții de interpretare, subiectul nu poate încadra pe deplin ceea ce îi apare în câmpul vizual.

În acest sens, privirea (the gaze) poate ascunde *obiectul a (mic)*, ca pată oarbă a subiectivității, ceea ce explică fascinația pe care acel obiect o exercită asupra noastră. El marchează faptul că imaginea noastră de sine este întotdeauna incompletă și, mai mult decât atât, că în spatele ordinii simbolice nu se află un subiect substanțial, ci neantul. "Iată de ce, mai mult decât orice alt obiect care este prost înțeles și poate chiar din acest motiv, subiectul reușește astfel, din fericire, să își simbolizeze propria dispariție și linie punctiformă *în iluzia conștiinței care se vede pe sine privindu-se pe sine*, în care privirea celuilalt este eludată"[57].

Exemplul pe care Lacan îl oferă este cel al picturii lui Hans Holbein *Ambasadorii*. În acest dublu portret, interpretat și ca o alegorie a vanității datorită multiplelor simboluri prezente în tablou, Lacan observă că obiectul care ne fascinează și ne atrage privirea este reprezentarea anamorfică din primul plan al imaginii.Ea se dezvăluie privitorului ca reprezentând un craniu doar în măsura în care acesta renunță la centralitatea poziției sale față de tablou, adoptând un alt punct de vedere, lateral.

Un exemplu de centralitate vizuală oferit de Lacan este cel al inventării perspectivei geometrice, de tip liniar, concomitent cu teoria cartezianã a subiectivității, potrivit căreia subiectul este identificat cu punctul de fugă al imaginii, cu un centru imaginar al câmpului vizual.

Hans Holbein, *Ambasadorii* 1533 (sursa Wikimedia Commons)

Această centralitate reprezintă, simbolic, poziția subiectului ca punct de fugă al imaginii și ca centru care coordonează și unifică câmpul vizual și implicit ordinea simbolică a acestuia. Relația dintre punctul de fugă al perspectivei liniare (interpretat ca dispariție a subiectului în tablou) și centralitatea punctului de vedere al spectatorului în reprezentările artistice post-renascentiste este subliniată exemplar, de pildă, de Rafael Sanzio în celebrul său tablou *Căsătoria fecioarei* (1954).

Însă elementul cheie din tabloul *Ambasadorii* este reprezentarea unui craniu, pe care Lacan îl interpretează drept absența

subiectului, lipsa sa constitutivă. În loc să descopere o pozitivitate ca obiect al fascinației, el se descoperă pe sine ca neant, cu alte cuvinte, își descoperă propria lipsă care pune în mișcare economia dorinței. Am putea concluziona faptul că lipsa este cea care organizează și centralizează în fapt relația noastră cu imaginea și nu semnificația sa convențională. Astfel poate fi înțeleasă afirmația sa conform căreia subiectul cartezian dispare din imagine, întrucât se așteaptă ca el să se poziționeze exact în acel loc central care în orice imagine rămâne invizibil.

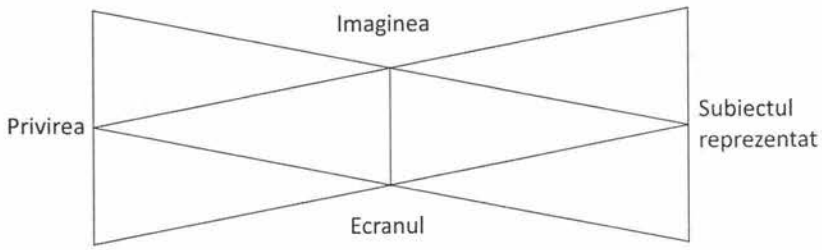
Rafael Sanzio,
Căsătoria Fecioarei,
1504 (sursa Wikimedia Commons)

Pornind de aici, concluzia lui Lacan este aceea că "orice tablou prezintă în dinamica intersubiectivă a structurii sale privirea ca obiect *a*, imposibil, invizibil și pentru totdeauna pierdut".[58] Mai mult decât atât, putem interpreta analizele lui Lacan ca asertând în primul rând funcția tabloului (sau în sens mai larg), a imaginii ca având o funcție de

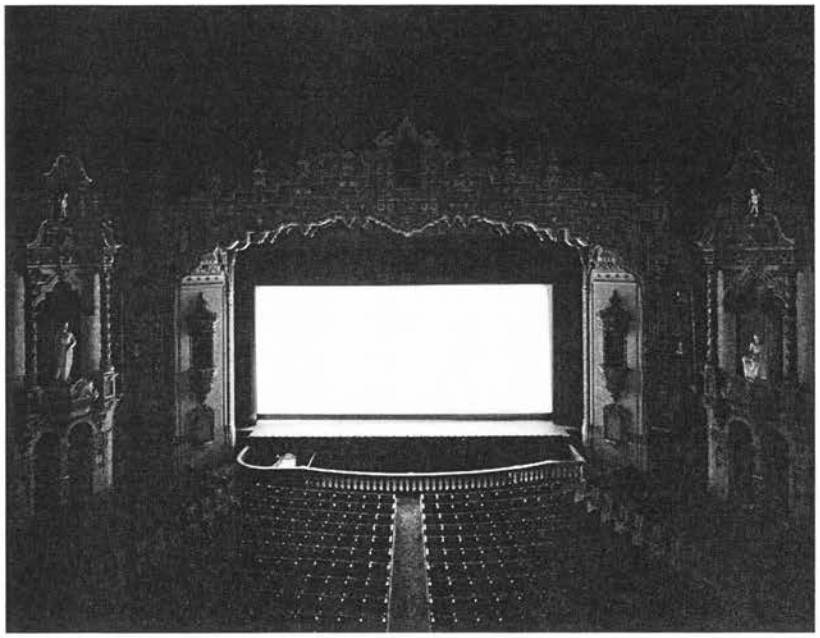
subiectivizare. Imaginea artistică are puterea de a construi sau transforma subiecții. Potrivit acestei ipoteze, însăși istoria artei poate fi înțeleasă, printr-o analiză a regimurilor scopice și a modurilor de reprezentare, ca "istorie a variațiilor structurilor subiectivizante care au apărut în istorie"[59]. Faptul că orice tablou ne oferă o iluzie a realității, ne structurează un spațiu de semnificații înseamnă, pentru Lacan, faptul că noi încetăm să mai căutăm cauza fascinației și a dorinței (*obiectul a*), adică încetăm să mai căutăm privirea însăși (the gaze), motiv pentru care el consideră că "orice tablou este o capcană pentru privire"[60].

Ecranul și privirea cinematică

În vocabularul psihanalitic, conceptul de ecran este utilizat de Freud pentru a descrie o amintire care este utilizată ca ecran pentru proiecția unei alte amintiri. Termenul a fost însă preluat în analiza culturii vizuale și a noilor medii pentru a descrie relația imaginară care se instituie între spectactor și imaginea proiectată prin intermediul unor coduri culturale. "Între observator și privire se inserează ecranul semnelor, un sistem al vizualității care mediază"[61]. Înțeles ca suprafață pe care se construiește iluzia realității (deci ca ordine simbolică), dar și ca loc în care poate apărea privirea celuilalt care străpunge realitatea, conceptul de "ecran" (fie că este reprezentat concret în artă de suprafața cinematică de proiecție a imaginii sau cea picturală de înscriere a formei vizuale din culoare și linie) este de asemenea interpretat și ca loc al medierii imaginare. În cadrele teoriei lacaniene, ajungem astfel la următoarea reprezentare a relației dintre privitor și subiectul reprezentării:



Concepția lacaniană despre imaginea-ecran a condus la ideea potrivit căreia ecranul acționează nu doar ca o suprafață de proiecție deopotrivă reală (explicit identificată în cazul noilor media precum cel al proiecției video) și imaginară, ci și ca un filtru, care *traduce* și *transformă* informația vizuală în actul medierii. Acesta este motivul pentru care Marshall Mc. Luhan alege să vorbească despre "mediu ca mesaj", atrăgând atenția asupra faptului că ecranul traduce între tipuri diferite de informație.[62] În acest sens, el nu doar face posibilă reprezentarea și construirea unei lumi simbolice, dar o și obturează. Prin opoziție cu metafora albertiană a *ferestrei*, care ne oferă acces la realitatea de dincolo de cadru datorită transparenței pânzei pe care privirea o traversează, intrând în spațiul iluzoriu al tabloului, "ecranul operează nu doar pentru că poate fi traversat, ci, dimpotrivă, pentru că este opac"[63].



Hiroshi Sugimoto, Sală de cinema, Akron City, Ohio, 1980 (foto Cristian Nae)

Fotografiind săli de cinema, Hiroshi Sugimoto transformă, printr-o mișcare iconoclastă, ecranul gol într-o sursă de lumină care pune în lumină condiția de spectator și totodată, materializează capacitatea ecranului de cinema de a funcționa ca o oglindă care captează

proiecțiile spectatorilor. Una dintre cele mai importante analize în termeni lacanieni a ecranului cinematografic o datorăm lui Christian Metz[64]. În opinia sa, ecranul cinematografic reia cu fiecare proiecție "stadiul oglinzii", ceea ce permite identificarea privitorului cu imaginile de pe ecran și producerea dorinței în cadrele unei economii libidinale. Acest lucru explică importanța deosebită acordată în mod critic modelelor de comportament prezentate în cinematografie, care influențează modul în care privitorii se pot percepe pe sine. În cazul cinematografiei hollywoodiene, putem înțelege astfel rolul identificării narcisiste cu roluri de super-eroi precum Superman sau, dimpotrivă al femeilor cu personajele deopotrivă misterioase, autonome sau dominante, sau supuse puterii bărbatului.

În acest sens, putem asocia intervenții sau construcții artistice precum cele realizate de Richard Prince sau Cindy Sherman cu intenția critică de a atrage atenția asupra funcției imaginii cinematografice și a imaginii publicitare în construirea identității de sine. În primul caz, în seria *Cowboys* produsă în anii optzeci, Prince refotografiază și mărește fragmente din alte imagini publicitare, separând imaginea ideală a masculinității de contextul său comercial inițial și de produsul pe care servea a-l vinde (țigările Marlboro). Prin acest act de "naturalizare" a ideologiei publicitare, Prince ridică dubii cu privire la caracterul "real" al imaginii, expunând-o ca un construct fantasmatic în regimul imaginarului.

La rândul său, în seria *Untitled* (*Film Stills*), Cindy Sherman se înscenează pe sine însăși în diferite ipostaze, părând a sugera faptul că feminitatea nu există decât ca aparență, că este nimic altceva decât un construct imaginar și performativ, rezultat al rolurilor sociale pe care le asumă în diferite ipostaze prin identificarea cu imaginile provenite din imaginarul cinematografic. În majoritatea acestor imagini, personajele sale apar ca fiind privite mai curând decât ne privesc înapoi, ca obiecte sau imagini proiectate mai curând decât ca subiecți.

Însă, după cum observă Metz, putem discuta despre ecranul cinematografic nu doar ca despre o reînscenare a stadiului oglinzii, ci și prin intermediul unor semnificative diferențe față de acesta. Căci spre deosebire de oglindă, în cazul privirii cinematice privitorul nu se

regăsește pe sine niciodată ca prezență corporală în imaginea de pe ecran[65]. Spre deosebire de copil, care se identifică pe sine ca obiect, spectatorul de cinema nu se poate identifica decât cu obiecte care există acolo fără el. Nu există nici un echivalent al imaginii proprii în imaginea cinematică. Prin urmare, poziția pe care spectatorul o deține este aceea de subiect cu o privire atotcuprinzătoare[66]. El este redus astfel la o poziție de putere absolută și este poziționat ca singura origine a semnificațiilor de pe ecran (spectatorul construiește lumea simbolică a filmului), devenind *privire pură*. Printr-o răsturnare de situație, spectatorul ajunge să se identifice cu sine însuși ca reprezentând un soi de subiect transcendental, ca pur act al percepției.

Dincolo de plăcerea estetică

În interpretarea propusă de Marita Sturken și Lisa Cartwright, conceptul lacanian de privire (*gaze*) nu desemnează actul privirii în sine, ci o relație vizuală caracteristică unui anumit complex de circumstanțe sociale[67]. Prin urmare, autoarele observă faptul că acest concept a fost asociat celui de putere pentru a desemna diferitele poziții pe care privitorii le adoptă față de anumite imagini, precum și raportul de putere care se construiește astfel între obiectul reprezentat într-o imagine și privitor. Este așadar cel care privește un subiect neutru, sau putem să-l considerăm a fi deja diferențiat în funcție de sex, vorbind astfel despre o "privire masculină" și una "feminină"? Astfel, o descriere mai simplă a conceptului lacanian de privire este asociată cu un anumit tip de atenție estetică, deopotrivă vizuală și sexuală, caracteristică subiecților umani abordați prin intermediul propriei corporalități și a diferenței sexuale specifice acestei situări. Ea descrie procesul de identificare de sine, pozitivă sau negativă, asociat seducției și atracției pe care imaginile o exercită asupra privitorului[68].

Putem explica astfel conceptul de plăcere estetică asociată regimului vizualității (*scoptofilia*) dincolo de emoțiile și senzațiile agreabile pe care o imagine le transmite privitorului datorită calităților sale formale, ca pe o plăcere pe care imaginile o provoacă în regimul identificării cu obiectele reprezentate în imagine, sau prin simpla plăcere de a privi sau de a fi privit, de a controla imaginar câmpul

reprezentării și obiectele expuse privirii sau, dimpotrivă de a fi admirat de ceilalți.

Ipoteza potrivit căreia actul privirii este eminamente legat de cel al plăcerii este utilizată de Laura Mulvey pentru a descrie două tipuri de relații cu obiectul reprezentat. În acest fel, plăcerea estetică se poate explica fie ca privire narcisistă, fie ca privire voyeuristă, în care subiectul receptor găsește plăcută o imagine datorită capacității acesteia de a contribui la producerea propriei subiectivități. Prima dintre acestea, relația narcisistă, presupune identificarea cu obiectul unei reprezentări, plăcerea de a privi rezultând din acest act de identificare imaginară cu personajul. Relația scoptofilică de tip voyeurist utilizează frumusețea fizică a obiectului reprezentării, transformându-l în ceva satisfăcător în sine însuși. Prin intermediul acestui raport, cel mai adesea, corpul feminin este fetișizat și transformat în obiect destinat plăcerii de a fi privit de către bărbați, lipsind astfel persoana de posibilitatea de a se prezenta pe sine ca subiect.

Relația voyeouristică este descrisă de Mulvey ca fiind caracteristică dorinței de dominație asupra femeii. Astfel, privirea masculină poate controla femeia, considerată vinovată datorită anxietății pe care o provoacă bărbatului, pedepsind-o sau iertând-o[69]. În vreme ce primul raport poate exista în afara timpului linear, cel de al doilea presupune o narațiune și implică astfel o dimensiune temporală inerentă în actul percepției. De asemenea, voyeurismul presupune plăcerea vizuală a controlului exercitată fără a fi văzut de celălalt – ceea ce presupune, astfel, evitarea oricărei confruntări cu Realul. În fine, acestor două tipuri de plăcere vizuală li se poate adăuga o a treia – plăcerea exhibiționistă provenită din faptul de a te expune privirii celorlalți, de a te ști privit[70].

În primul caz, după cum observă John Berger, relația dintre bărbat ca privitor și femeie ca obiect este mai mult decât frecventă în istoria picturii occidentale, fiind explicită îndeosebi în cazul nudurilor. Berger observă că în situația acestui gen pictural, femeile sunt prezentate exclusiv privirii masculine, asemenea unor trofee sau posesiuni. Ele par deposedate de putere, pasive și fără a confrunta privirea pictorului (și implicit, a privitorului tabloului) care le

urmărește. Astfel, potrivit lui Berger, în istoria picturii, "bărbații acționează iar femeile apar"[71].

O asemenea relație se regăsește, de pildă, în imagini picturale precum *Femeie cu Papagal* realizată de Gustave Courbet, în care asistăm dintr-un punct situat în proximitatea patului femeii goale la scena care se desfășoară sub ochii noștri.

Plasați în intimitatea camerei, observăm nestingheriți corpul femeii absorbite în activitatea sa frivolă de a se juca cu papagalul. Pasivitatea femeii care apare ca o fantasmă pentru privirea bărbatului este un motiv întâlnit în majoritatea reprezentărilor frontale ale nudului feminin, care, încă din pictura renascentistă, de pildă, la Giorgione sau Tizian, pare a se oferi contemplației.

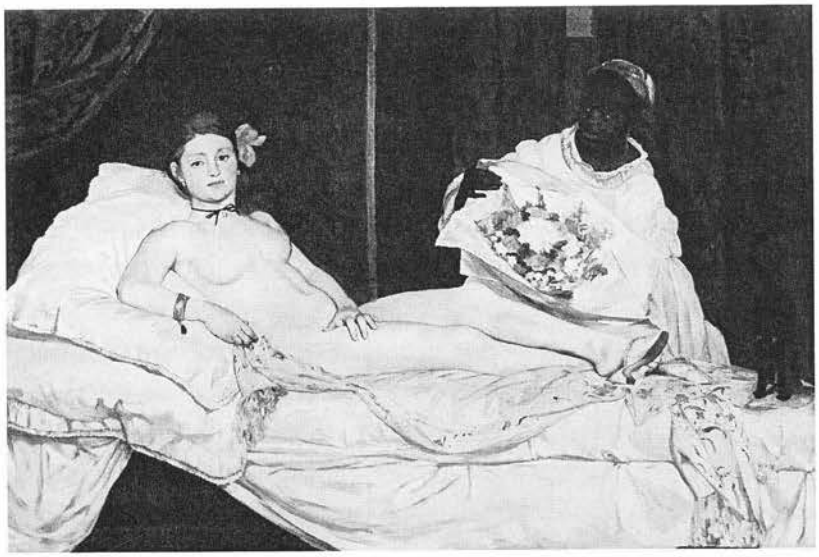
Gustave Courbet, *Femeie cu papagal*, 1866 (sursa Wikimedia Commons)

Acesta este motivul pentru care confruntarea privirilor în cadrul unei asemenea posturi a fost de asemenea interpretată ca semnalând recuperarea puterii de către femeie, care joacă rolul de a fixa privitorul și de a-i semnala astfel propria sa slăbiciune și incompletitudine prin anxietatea pe care i-o produce în faptul de a fi descoperit în calitate de privitor, mai precis, de privire care dorește.

O asemenea relație este pusă în scenă, de Titian în *Venus din Urbino*, dar devine cu adevărat remarcabilă în pictura lui Manet,

Olympia. Identificarea sa poate oferi o explicație suplimentară scandalului pe care l-a provocat în epocă acest nud, recunoscut ca fiind al unei prostituate.

Giorgione, *Venus Adormită*, c. 1510 (sursa Wikimedia Commons)



Eduard Manet, *Olympia*, 1863 (sursa Wikimedia Commons)

Aplicațiile teoriilor lacaniene asupra privirii și identificării imaginare în studierea operelor de artă sunt astăzi numeroase și convigătoare. Printre cele mai importante consecințe se numără transgresarea granițelor disciplinare ale esteticii, dislocând

centralitatea acestei discipline în câmpul actual al teoriei artei și influențând decisiv discursul unor discipline conexe precum istoria artei sau interpretarea imaginii și studiile vizuale.

Totuși, și în acest caz, se cuvin amintite câteva limitări ale acestui discurs. În primul rând, accentul pus asupra privirii masculine ca element al identificării narcisiste și plăcerii voyeuriste solicită o tot mai mare atenție asupra privirii "feminine", precum și asupra modului în care diferența sexuală este codificată în situația relațiilor homoerotice sau transexuale. În al doilea rând, după cum observă Johnattan Harris, nu este evident dacă Privirea poate fi tratată cu majuscule și singularizată, desemnând astfel un monolit teoretic, sau este pur și simplu rezultatul unor situații variabile istoric și social, implicând astfel varietăți și tipuri de privire complex codificate[72]. În al treilea rând, s-a constatat faptul că autori fundamentali în domeniul studiilor vizuale și criticii de cinema precum Laura Mulvey sau Christian Metz, care au preluat și popularizat ideile lui Lacan în teoria artei, confundă conceptul lacanian de privire cu cel sartrian, adăugând uneori și elemente panoptice specifice teoriei foucaldiene[73]. Nu în ultimul rând, Norman Bryson a notat faptul că atât la Freud, cât și la Lacan, întâlnim o "demonizare" a privirii ca act social, considerată "corozivă" pentru locul (central al) subiectului. Cu toate acestea, ipoteza unui subiect "centrat" persistă în stare reziduală în fondul teoriei lacaniene despre efectele destabilizante ale "privirii celuilalt", fiind responsabilă, printre altele, de efectele anihiliante ale întâlnirii cu Realul, spre deosebire de alte concepții orientale despre neant în care destructurarea subiectivității de tip cartezian nu constituie nicidecum o problemă. De aceea, Bryson consideră ca această "amenințare a privirii" trebuie ea însăși situată cultural, fiind efectul unei interpretări sociale care presupune puterea ca fiind elementul central al constituirii subiectivității[74].

Colapsul simbolizării

Informul și abjecția

Deși a fost asociat inițial suprarealismului, Georges Bataille i-a reproșat acestuia sublimarea relației dintre materie și gândire, faptul de a fi conceput materialismul istoric fără a lua în seamă un strat mai profund al existenței materiale, îndeobște ocultat, pe care acesta îl numește materialism de bază[75]. Din această categorie fac parte, spre exemplu, murdăria, materia scatologică și în genere, fluidele corporale, toate acele elemente ce se opun spiritului cartezian (sau hegelian) și care, într-o lectură freudiană, constituie un întreg strat al vieții psihice refulat de civilizație. Elementul central al acestui regim al existenței materiale îl constituie *informul*, categorie estetică ce caracterizează existența obiectuală și tensiunile psihice pe care le generează și care desemnează deopotrivă imposibilitatea transformării sale într-o formă social acceptabilă. Spre deosebire de diform, informul reprezintă un atribut al materiei ce rezistă în mod constitutiv ordonării, fiind astfel resimțită de subiect ca eminamente repulsivă. Prin intermediul acestui concept, "materia este postulată drept ceea ce nu poate fi încadrat de nici o categorie discursivă, gândire sistematică sau deplasare poetică – drept ceea ce rezistă funcției de sublimare a imaginii"[76].

Potrivit definiției pe care o propune, informul "nu este doar un adjectiv cu un anumit înțeles, ci un termen depreciativ, implicând necesitatea de ordin general ca orice să aibă un sens. Ceea ce acest termen desemnează nu are nici un fel de drepturi, și este peste tot călcat în picioare ca un păianjen sau un vierme (....) A afirma pe de altă parte că universul nu seamănă cu nimic și că nu este nimic decât materie informă înseamnă a pretinde că universul este asemenea unui păianjen sau a unui scuipat"[77].

Consecințele estetice ale acestei noi categorii sunt multiple. Mai întâi, putem menționa faptul că efectul informului asupra subiecților este întotdeauna *disruptiv*. El semnalează transgresiunea normelor sociale, politice și morale, a scării valorilor impuse de om. Informul completează astfel sistemul categoriilor estetice negative cu o categorie asociată neantului existențial, greții, vertijului. "Nimic

tangibil nu ne provoacă, obiectiv vorbind, greața. Sentimentul nostru este acela al unui gol și îl simțim într-o sfârșeală"[78]. El nu este simplă absență sau carență a ordinii, ci transgresiune a acesteia lipsită de sinteza într-o ordine superioară. În altă ordine de idei, potrivit lui Jae Emerling, Bataille sfidează astfel una dintre premisele fundamentale ale teoriei estetice, aceea a rolului artistului de a reprezenta societatea și astfel, a caracterului mimetic (într-un sens extins) al artei. Odată cu afirmarea acestei categorii deopotrivă ontologice și estetice, sarcina reprezentării (și astfel, a configurării, ordonării și semnificării) devine futilă[79]. În fine, putem semnala opoziția pe care această categorie o induce atât față de formalismul modern (a cărei certitudine sau logică a construcției formale conduce la experimentele abstracției geometrice sau cubismului) cât și față de carcacterul discursiv al artei contemporane și teoriilor semiotice ale artei ca sistem de comunicare pentru care totul are o semnificație. Astfel, informul poate fi privit drept o operație de deformare prezentă în actul figurației, fiind asociat de Rosalind Krauss și Yve-Alain Bois entropiei, refuzului idealizării și ierarhiilor și destructurării câmpului vizual asociată pulsatilului[80]. Astfel, inscripțiile lui Cy Twombly, la limita dintre desen și scriitură, *dripping*-ul lui Pollock, dar și unele dintre lucrările lui Joseph Beuys implicând grăsime animală, sau sculpturile post-mininimale ale Lyndei Benglis, exprimând diverse stări de transformare și agregare ale materiei care stârnesc deseori repulsie și discomfort privitorilor pot fi descrise prin intermediul acestui concept.

Fascinația pentru traumă, exercitată probabil și sub influența pandemiilor precum SIDA, a însoțit reapariția corpului distrus sau dezmembrat, precum și a fluidelor corporale în arta anilor nouăzeci, deseori abordate printr-o estetică a melancoliei și doliului. De pildă, monumentele efemere, cu aspect procesual, realizate de Felix-Gonzalez Torres (precum *Fără Titlu* (*Portretul lui Ross în LA* din 1991, o reprezentare alegorică a partenerului său Ross Laycock decedat în 1991 urma contactării SIDA) produc reprezentări ale corpului uman în care procesele sociale și cele corporale se întrepătrund. Reprezentat sub forma unei grămezi de bomboane a cărei greutate o echivalează pe cea a persoanei comemorate, corpul uman este astfel expus

fragmentării și disoluției (prin invitația adresată spectatorilor de a consuma aceste materiale), dar și redat memoriei colective prin împărtășirea sa în corpul spectatorilor prin sugestia canibalizării.

Corpul (uman) dezmembrat apare recurent în practica sculpturală a unor artiști precum Kiki Smiths, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Damien Hirst sau Robert Gober. Asociate îndeobște unor categorii estetice negative precum macabrul, grotescul sau amorful, construcția și efectele acestor lucrări pot fi analizate și explicate utilizând instrumentele teoriei psihanalitice. Părând a urmări în lucrările sale o freudiană pulsiune de moarte, Kiki Smith toarnă în materiale precum ceară, porțelan sau bronz mulaje ale diferitelor părți ale corpului uman (oase, intestine, organe interne, membre), tratându-le asemenea unor dejecții, rămășite ale corpului viu sau elemente refuzate și evacuate de acesta. La rândul său, Robert Gober combină elemente care fac apel la estetică (prin caracterul disfuncțional al obiectelor fabricate), sexualitate și moarte. El expune mulaje după anumite părți ale corpului uman, "obiecte parțiale" aflate în posturi stranii care compun fantezii enigmatice și fac apel la experiențe ale memoriei, constituind, în termenii săi, "amintiri refăcute, recombinate și filtrate prin intermediul experiențelor curente"[81]. Tendința destructivă asociată acestor artiști, precum și agresivitatea infantilă caracteristică operei lui Mike Kelley pot fi asociate unor manifestări paranoid-schizoide în termenii popularizați de Melanie Klein[82], caracteristice unei societăți în care sentimentul de integrare a sinelui se năruie.

Preocuparea insistentă a artei anilor nouăzeci pentru morbid și dejecțiile corpului uman au fost explicate recurgând la conceptul de *abjecție*, introdus în discursul psihanalitic de Julia Kristeva în 1982 pentru a se referi la sentimentele de oroare, repulsie și vulnerabilitate resimțite de privitor atunci când ne confruntă cu imagini ale corpului dezmembrat și desfigurat, cu prezența cadavrelor, precum și cu produse corporale precum spermă, păr, vomă sau excremente. Deși aceste imagini sunt dezagreabile și chiar ofensatoare, tulburând ordinea socială, ele reamintesc prin materialitatea lor brută caracterul muritor al ființei umane.[83] Întâlnirea cu abjecția este, cel mai adesea,

traumatică întrucât obiectele caracterizate astfel sunt "aruncate afară din lumea culturală", situându-se, în termeni lacanieni, în afara ordinii simbolice[84].

Abjecția caracterizează procesul de formare a subiectivității, în cadrul căruia elementele pe care sinele nu le poate asimila (sau nu dorește să se identifice cu ele) sunt externalizate, fără a putea fi deplin expulzate. Printre situațiile în care abjecția poate fi întâlnită se numără de asemenea reprimarea corpului matern (când subiectul încă nu este separabil de obiect) și cadavrul (când subiectul devine obiect în rigiditatea corpului mort). Aspectul straniu, nefamiliar al obiectelor abjecte provine din faptul că ele au fost cândva, sau au aparținut unor subiecți, păstrând pentru noi rămășițe ale acestei ordini simbolice. Ele există adesea într-un regim imaginar, între o condiție de subiect și una de obiect, indicând o condiție liminală în care "înțelesurile se năruiesc".

Preocuparea Juliei Kristeva pentru abjecție poate fi înțeleasă în raport de opoziție față de teoria lacaniană a ordinii simbolice, cu alte cuvinte, ca o preocupare pentru limitele limbajului și dezordinea realului. Kristeva observă faptul că însuși limbajul manifestă o stranie alteritate, o forță disruptivă descifrabilă îndeosebi în limbajul poetic, dimensiune deopotrivă psihanalitică și semiologică pe care gânditoarea franceză o asociază rezistenței față de ordinea simbolică, desemnând-o drept "semiotică"[85]. În opinia sa, această dimensiune poate fi asociată fazei prelingvistice, manifestată în murmurul indistinct al copiilor în primele luni de viață, constituind precondiția ordinii simbolice și reamintind constant, după achiziția limbajului, pierderea legăturii originare cu mama și corpul acesteia[86].

Abjecția a fost utilizată îndeosebi în manieră performativă de artiști precum Mike Kelley și Paul Mc. Carthy. În vreme ce Mc. Carthy "asaltează ordinea simbolică cu performance-uri ale regresiei infantile, Kelley indică faptul că această ordine este deja fisurată în instalații care urmăresc adeseori interesele deviante ale adolescentului de sex masculin"[87]. Astfel, Mc. Carthy a utilizat proteze corporale pentru a construi scenarii performative în care personajale sale sunt supuse unei lumi materiale burlești și grotești, posedate de materie,

incapabile a-și stăpâni impulsurile și funcționând aleatoriu, în vreme ce Mike Kelly a utilizat inversiuni de roluri carnavalești și obiecte uzate pentru a dramatiza refuzul socializării, descriindu-se pe sine însuși ca pe un "adult disfuncțional".

Deși a fost teoretizată relativ târziu, prezența abjecției în arta contemporană poate fi sesizată încă din arta acționiștilor vienezi. Multe dintre performance-urile acestora, îndeosebi cele realizate de Günter Brus și Otto Muehl, au avut drept obiect corpul uman mutilat sau excrementele și fluidele (sânge, urină, fecale), provocând dezgust și scandalizând normele sociale și tabuurile lumii civilizate din Viena anilor șaizeci printr-o "estetică transgresivă"[88], îndreptată mai curând asupra publicului decât asupra canonului artistic. Prin intermediul înscenării unor acțiuni colective care implicau violență controlată și sexualitate dezinhibată, acționiștii vienezi au contribuit la șubrezirea tabuurilor unei societăți conservatoare și patriarhale. De altfel, preocuparea scatologică în arta postbelică este recurentă, regăsindu-se și la alți artiști precum Pierro Manzoni (*Merda di Artista*, 1961) sau Gilbert & George *(Spunk, Blood, Piss, Shit, Spit, 1996),* fapt care l-a determinat pe Hal Foster să interpreteze interesul pentru abjecție inclusiv și drept o regresie către un stadiu anal al civilizației. În opina sa, ea inversează, în termeni freudieni, primul pas către civilizație, caracterizat de reprimarea și sublimarea stadiului anal[89]. Odată cu aceasta are loc deprecierea mirosurilor asociate acestor regiuni "joase" ale corpului uman și privilegierea posturii verticale, a vederii ca simț nobil și a fixării genitale a dorinței sexuale[90].

Sublimul realului

În orice caz, preocuparea crescândă a artiștilor contemporani atât pentru traumă cât și cea pentru abjecție și inform a determinat criticii și istoricii de artă să lanseze ipoteza unei "reveniri a realului"[91] în arta contemporană, după câteva decenii în care raționalitatea regimului simbolic a părut a domina prin intermediul (inter)textului și a simulacrului specifice artei pop și artei conceptuale, precum și avatarurilor postmoderne ale acestor tendințe. În acest sens, ele au atras atenția asupra unor noțiuni precum "subiectivitate șocată" și "compulsie de repetiție" prin intermediul cărora pot fi lecturate, de

pildă, imaginile seriale, repetitive prezente în reprezentările unor accidente traumatice realizate de Andy Warhol, adresându-se nici subiectivității unificate produse de contemplația estetică, nici în întregime celei disipate produse de mass-media [92]. Astfel, în opinia lui Hal Foster, unele dintre operele de artă contemporană "refuză acest mandat vechi de secole de a îmblânzi privirea, de a reuni imaginarul și simbolicul împotriva realului. Este ca și cum această artă ar fi vrut ca privirea să strălucească, obiectul să stea, realul să existe, în întreaga glorie (sau oroare) a dorinței sale pulsatile, sau cel puțin să evoce această condiție sublimă"[93].

Potrivit lui Lacan, realul nu poate fi reprezentat. Prin urmare, prezența sa în artă nu poate lua o formă ordonată și distinctă, acceptând doar figurări în negativ. De pildă, în pofida pretențiilor de a reprezenta inconștientul, suprarealismul ascunde realul în spatele unei iluzii, codificându-l și înscenându-i prezența la suprafața imaginii. Prezența realului în arta contemporană este, așadar, una intruzivă, fiind experimentat ca o întrerupere a iluziei și ordinii simbolice: efectul de realitate al unei reprezentări este înlocuit de efectul de real al traumei. Foster propune o progresie a stadiilor imaginii în raport cu travaliul imaginarului și al simbolicului în arta ultimelor decenii ale secolului XX. De la subiectul ca imagine, captiv unei priviri voyeurist-narcisiste, se trece la imaginea-ecran, înțeleasă ca repertoriu de semne specifice simulacrului. Ulterior, intrăm în domeniul imaginii grotești, repulsive, care manifestă, prin fisurile sale, intruziunea realului, fie prin imprecațiile repulsive specifice abjecției, fie prin indistincția dintre sine și alteritate, specifică informului. O categorie aparte o constituie, în acest sens, *obscenul*, în care obiectul-privire sfâșie ecranul: el este prezentat ca și cum nu ar exista nici o scenă, nici un cadru simbolic capabil să îl conțină, nici un ecran[94].

Deși această tendință a artei contemporane refuză drept mitică ideea dezarticulării realității și circumvenției sale totale, asemenea avangardelor istorice de început de secol XX, preferând astfel să urmărească criza, colapsul și transgresiunea ordinii simbolice existente, o precauție se impune și în această privință. În opinia lui Foster, regresia infantilă (mimată) și neobrăzarea oedipiană (exprimată prin atacul

asupra normelor puritane prin intermediul operațiilor abjecției) riscă să fie la rândul lor absorbite de ordinea pe care servesc a o reinstituti prin contestare[95]. Înțeleasă ca practică socială, figurile realului impersonate de practicile artistice contemporane de dată recentă devin astfel nu doar patetice exemple ale alienării și destiturii, ci și cinice manifestări de perversitate la adresa unui sistem instituțional pe care pretind a-l submina carnavelesc.

---

[1] Jacques Rancière, *The Aesthetic Unconscious*, Polity Press, Cambridge, 2010, pp. 37-41

[2] *Ibidem*, pp. 37-41

[3] Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, Manchester, 1990

[4] Johnattan Harris, *Art History:The Key Concepts*, Routledge, Londra/New York, 2006, p. 127

[5] Paul Ricoeur, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, trad. Magdalena Popescu și Valentin Protopopescu, Editura Trei, București, 1998, pp.197-198

[6] Sigmund Freud, "Eul și Se-ul" în *Opere*, vol. III, *Psihologia Inconștientului*, Editura Trei, București, 2004, pp. 282-283

[7] Vladimir Tismăneanu, *The Crisis of Marxist Ideology in Eastern Europe: The Poverty of Utopia*, Routledge, Londra/ New York, 1988, p. 56

[8] Sigmund Freud, "Dincolo de principiul plăcerii", în *Opere,* vol.3, *Psihologia Inconștientului*, trad. Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2004, pp. 194-253

[9] Malcom Bowie, *Lacan*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2003, p. 10

[10] Vezi Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 35

[11] Sarah Kofmann, *L' enfance de l'art. Une interpretation de l'esthetique freudienne*, Ed. Payot, Paris, 1970

[12] Deborah Solomon, *Jackson Pollock*, Rowman& Littlefield, New York, 2001, pp. 123-124

[13] Sigmund Freud, "Scriitorul și activitatea fantasmatică", în *Opere*, vol. 1, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. Ondine Dascăliţa, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, Editura Trei, București, 1999, p. 96

[14] Paul Ricoeur, *Conflictul Interpretărilor. Eseuri de hermeneutică*, trad. Horia Lazăr, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1999, p. 185

[15] Jae Emerling, *Theory for Art History*, Routledge, Londra/New York, 2005, p. 8

[16] Sigmund Freud, "Scriitorul și activitatea fantasmatică", în *Opere.*, vol. 1, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Editura Trei, București, 1999, p. 96

[17] Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, trad. Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993

[18] James D. Mellard asociază aceste serii lingvistice inconștientului intertextual și respectiv textual, sugerat de Michel Riffatere, unde intertextualitatea ar presupune combinațiile metaforice iar textualitatea axa sintagmatică (James D. Mellard, *Beyond Lacan*, SUNY Press, New York, 2006, p. 44). Pentru o discuție a raporturilor dintre Sausure și Lacan vezi Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, Londra/New York, 1996, pp. 102 și 114

[19] "Automatism psihic pur, prin care se propune exprimarea fie verbală, fie prin scris, fie prin orice alt mijloc, a funcţionării reale a gândului. Dictare a gândului în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale. Suprarealismul se bazează pe credinţă în realitatea superioară a anumitor forme de asociaţii trecute cu vederea până la el, pe atotputernicia visului, pe jocul dezinteresat al gândirii". Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, trad. Ilie Constantin, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 298.

[20] Lucy Lippard (ed.), *Surrealists on Art*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1970, p. 46

[21] Hal Foster *et. all*, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004, p.17

[22] Sigmung Freud, *On Sexuality*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1977, pp. 353-355

[23] William Pietz, "Fetish", în Robert S. Nelson și Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, p. 306

[24] Sigmung Freud, *On Sexuality*, p. 68

[25] Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, pp. 110-112

[26] *Ibidem*

[27] Hal Foster *et.al.*, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004, p. 17

[28] Malcom Bowie, *Lacan*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1993, p. 51

[29] Cathy Caruth, *Trauma. Explorations in Memory*, John Hopkins University Press, 1995, pp. 7-8

[30] *Ibidem*, p. 6

[31] Jill Bennet, *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford, 2005, pp. 5-6

[32] Hal Foster *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004, p. 17

[33] Sigmund Freud, "Doliu și melancolie", în Sigmund Freud, *Opere*, vol. 3, pp. 186-187

[34] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 234

[35] Tzvetan Todorov, "The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre", în David Sandner (ed.), *Fantastic Literature. A Critical Reader*, Praeger Publishers, 2004, pp. 136-141

[36] Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 1999, p. 270

[37] Fiest J, Friest G, *Theories of Personality*, McGraw-Hill, New York, 2009

[38] Elizabeth Bott Spilius *et. all*, *The New Dictionary of Kleinian Thought*, Routledge, Londra, 2011, pp. 63-64 și 84-85

[39] *Ibidem*, p. 84

[40] Jacques Lacan, *Funcția și câmpul vorbirii în psihanaliză*, Editura Univers, București, 2000

[41] Ca și Michel Foucault, Lacan utilizează dublul sens al cuvântului *sujet* în limba franceză, cel de supus și cel de subiect al vorbirii

[42] Se poate observa aici influența decisivă a lui Hegel asupra lui Lacan, receptat îndeosebi prin intermediul prelegerilor lui Alexander Kojève despre dialectica dintre stăpân și sclav susținute de acesta în Paris în anii treizeci și care se pare că au avut o influență asupra unei întregi generații de intelectuali francezi postbelici.

[43] Jay Emerling, *op. cit.*, p. 186

[44] Jacques-Alain Miller (ed.), *The seminar of Jacques Lacan*, Cartea a II-a, *The Ego in Freud's Technique of Psychoanalysis (1954-1955)*, Norton, New York, 1991, p. 97

[45] Jacques Lacan, *Funcția și Câmpul Vorbirii și a Limbajului în Psihanaliză*, trad. Olivia Dauverchain, Radu Garmacea si Vlas Sujan, Editura Univers, București, 2000

[46] *Ibidem*, p. 50

[47] Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, Londra/New York, 1996, p. 115

[48] Darian Leader, „The Schema L" în Bernard Burgoyne (ed.), *Drawing the Soul. Schemas and Models in Psychoanalysis*, Karnak, Londra, 2003, pp. 179-186

[49] Vezi Johnattan Scott Lee, *Jacques Lacan*, University of Massachussets Press & G. K. Hall & co, 1991, p. 9

[50] Lacan interpretează aici jocul copilului cu obiectele prin intermediul cărora el învață relațiile spațiale ("Departe! Aici!") descris de Freud în *Dincolo de principiul plăcerii* ca fiind structurat pe baza absenței mamei și pe care îl consideră hotărâtor pentru achiziția limbajului ca structurare a dorinței prin intermediul imperativelor, al cererii care articulează dorința. Vezi Johnattan Scott Lee , *op. cit.*, pp. 93-94

[51] Vezi Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001, pp. 76-82

[52] Dylan Evans, *op. cit.*, p.72

[53] După cum ne informează Lacan, relația noastră erotică este întotdeauna asimetrică. Obiectul privit de mine nu mă privește niciodată din locul în care îl privesc eu, axiomă a cărei corelat îl reprezintă faptul că obiectul pe care îl privesc (obiectul real al privirii mele) nu este niciodată obiectul dorit (*obiectul a* ca obiect al dorinței efective).

[54] Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques Alain Miller, Norton, New York, 1981, p. 81

[55] În construcția aparatului ocular, pata oarbă desemnează acea regiune de pe retină lipsită de celule fotoreceptoare care constituie locul în care nervul optic părăsește globul ocular. Datorită incapacității luminii de a fi receptată în această zonă, imaginea nu ajunge pe această suprafață, motiv pentru care pata oarbă a fost utilizată ca o metaforă pentru a desemna acea parte a câmpului vizual (sau, prin extensie, cognitiv) de care nu suntem conștienți sau care nu înregistrează informații, sau (în vocabularul deconstructivist derridean) aceea regiune a unui construct teoretic care prezintă omisiuni structurale și semnificative pe care sistemul însuși nu le sesizează.

[56] Slavoj Zizek, "I Hear You with my Eyes or the Invisible Master", în Renata Salecl și Slavoj Zizek (eds.),*Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham, 1999, pp. 94-98

[57] Jacques Lacan, "The Gaze", în Sunil Manghani (ed.), *Images. A Reader*, Arthur Piper and Jon Simmons, Sage Publications, Londra, 2006, p. 150

[58] Johnattan Scott Lee, *Jacques Lacan*, University of Massachussets Press & G. K. Hall & co., 1991, p. 159

[59] Jacques Lacan, *Seminar 11*, p. 100; a*pud* Johnattan Scott Lee, *op. cit.*, p. 159

[60] Jacques Lacan, "The Gaze", în *Images. A Reader*, p. 152

[61] Michael Ann Holly, "Witnessing an Annunciation", în Mieke Bal și Inge E. Boer(eds.), *The Point of Theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1994, p. 221

[62] Marshall Mc. Luhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Routledge Classics, Londra /New York, 2001, pp. 58- 60

[63] Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis,* p. 96

[64] Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, Macmillan, Londra, 1982

[65] Christian Metz, "The All-Percieving Subject", în Sunil Manghani (ed.), *Images. A Reader*, Arthur Piper and Jon Simmons, Sage Publications, Londra, 2006, p. 154

[66] *Ibidem*

[67] Marita Sturken, Linda Cartwright, *op. cit.*, p. 76

[68] Johnattan Harris, *op. cit.*, pp. 126-127

[69] Laura Mulvey, *Woman as Image (Man as Bearer of Look)*, în Sunil Manghani (ed.), *Images. A Reader*, Arthur Piper and Jon Simmons, Sage Publications, Londra, 2006, p. 157

[70] Marita Sturken, Linda Cartwright, *op. cit.*, p. 76

[71] John Berger, *Ways of Seeing*, New York/Londra, Penguin, 1972, p. 47

[72] Johnattan Harris, *op. cit.*, p. 128

[73] Dylan Evans, *op. cit.*, p. 72

[74] Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", în Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seatlle, 1988, pp. 87-114

[75] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 81

[76] Hal Foster et.al, *op. cit.*, p. 339

[77] Georges Bataille, "Critical Dictionary", în Charles Harrison și Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900 -1990*, Blackwell, Oxford, 1999, p. 475

[78] Georges Bataille, *Erotismul*, trad. Dan Petrescu,Editura Nemira, București, 2005, p.69

[79] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 82

[80] Rosalind Kruass, Yve Alain Bois, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997

[81] Hal Foster et.al, *op. cit.*, p. 646

[82] Pentru o definire a acestei poziții paranoid-schizoide vezi Elizabeth Bott Spilius *et. al.*, *The New Dictionary of Kleinian Thought*, Routledge, Londra, 2011, p. 63

[83] Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Rutierez, Columbia University Press, New York, 1982

[84] *Ibidem*, pp. 64-68

[85] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 178

[86] Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trad. Margaret Waller, Columbia University Press, New York, 1984, pp. 50-52

[87] Hal Foster *et.al.*, *op. cit.*, p. 647

[88] Julius Evola, *Transgresiuni. Ofensele Artei*, Editura Vellant, București, 2008, p. 111

[89] Hal Foster *et. al.*, *op. cit.*, p. 648

[90] Sigmund Freud, *Disconfort în cultură*, trad. Roxana Melnicu, Editura All, București, 2011, pp. 60-62

[91] Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996, pp.

[92] *Ibidem*, p. 131

[93] *Ibidem*, p.140

[94] *Ibidem*, p.149

[95] *Ibidem,* pp. 156-159

IMAGINE ȘI SEMN: TEORII STRUCTURALISTE ALE ARTELOR ȘI REPREZENTĂRII VIZUALE

Concepte cheie: semn, structură, discurs, semnificant, semnificație, referință, icon, indice, simbol, cod, studium/punctum, vizual/textual, paradigmatic/sintagmatic

Lumea ca univers de semne

Imagine și semn

Presupoziția fundamentală de la care pleacă teoriile semiologice ale artei este aceea că mediul social şi în particular, câmpul cultural în care se înscrie producţia artistică este constituit dintr-o serie de sisteme de semne şi, prin urmare, se impune a fi decodificat, lecturat, înţeles. O asemenea concepţie pare astăzi firească: trăim într-un univers de semne, pe care le întâlnim la tot pasul. De la semnalele semaforului la indicatoarele rutiere, de la codurile comportamentale la cele vestimentare, de la *logo*-uri şi *brand*-uri la reclamele luminoase ce ne înconjoară, toate acestea stau mărturie faptului că mediul social contemporan se pretează în mod exemplar unei asemenea analize. Potrivit anumitor autori, lectura însăşi este nu doar o simplă înregistrare pasivă a unor semnificaţii deja date, ci şi o activitate productivă: ea produce semnificaţii noi[1]. O asemenea concepție recuză orientarea atenției estetice exclusiv asupra proprietăților formale ale operei de artă înțeleasă în raport cu mediile tradiționale dominante precum pictura sau sculptura (desen, cromatică, compoziție, modelaj, expresivitate figurativă etc.), considerând faptul că acest mod de a privi opera de artă care separă mesajul și semnificația unei imagini de modul său de articulare vizuală este părtinitor și incomplet. Relația estetică a privitorului cu opera de artă este privită ca un act de interpretare a semnelor, a codurilor și a structurilor de semnificare puse în joc de o imagine artistică. Semnificative devin întrebări precum: "Cine vorbește?" "De unde ne vorbește?" "Cui se adresează și cum ne vorbește?". Asumând similitudinea structurală a imaginii artistice cu celelalte tipuri de comunicare vizuală din cadrul unei

anumite culturi, teoreticienii "studiilor vizuale", care recuză noțiunea de "artă" în sensul său autonom din punct de vedere social și cultural, recurg la alte tipuri de întrebări, precum: în ce relație stă enunțul său cu celelalte enunțuri culturale? Cum înțelegem relația dintre opera de artă și contextul social în care aceasta este produsă? Ce tipuri de subiectivitate produce sau face posibilă actul de privi și a interpreta o imagine artistică?[2]

Teoriile despre ansamblul semiologic al culturii pot fi plasate în cadrul așa numitei „turnuri lingvistice" ce a cuprins cercetarea filosofică din mediul analitic în secolul al douăzecilea[3]. Expresia poate fi însă extinsă pentru a cuprinde revoluția metodologică ce a avut loc la jumătatea deceniului trecut în ştiinţele sociale, afectând atât fundamentele moderne ale disciplinei esteticii, bazate pe o concepţie transcendentală asupra subiectului de tip kantian, cât şi discipline conexe precum istoria și istoria artei, studiile imaginii (devenite, ulterior, studii vizuale), sociologia şi antropologia.

Limbajul a devenit, astfel, modelul şi temeiul comportamentelor, gândirii şi construcţiei sociale a realităţii, şablonul pe temeiul căruia pot fi înţelese şi analizate activităţile culturale ale omului – în speță, creația artistică. Această presupoziție a condus la afirmarea centralității culturii în analiza socială, fapt asumat de studiile culturale. Potrivit acestei concepții, cultura nu mai reflectă societatea sau lumea ca pe o realitate independentă, ci contribuie activ la constituirea lumii sociale, politice, economice etc.[4] Aceste presupoziţii fundamentale conduc de asemenea la ideea potrivit căreia, asemeni obiectelor culturale, subiectivitatea este produsul interacțiunilor lingvistice ce au loc în mediul social, al actelor de vorbire prin intermediul cărora subiectul produce efecte asupra propriei subiectivități şi asupra celorlalţi. Ea este afectată de sistemul de semne şi coduri în cadrul căruia se constituie ansamblul de dispoziţii, comportamente, informaţii şi convingeri care structurează sinele individului şi care se află, prin urmare, într-o continuă devenire. Originea acestor presupoziții poate fi decelată în filosofia germană a secolului al optsprezecelea, autori precum Herder, Humboldt și Hamman susținând capacitatea limbii de a revela lumea și rolul său fundamental în constituirea subiectivității[5].

Unele dintre aceste teorii au încorporat în ele psihanaliza, mai precis, concepţia psihanalitică potrivit căreia pulsiuni şi dorinţe intră în articularea lingvistică a subiectivităţii. Astfel, autori precum Jacques Lacan sau Julia Kristeva au ajuns la concluzia că inconştientul însuşi este structurat asemeni unui limbaj, sau cel puţin că sinele conştient este produsul capacităţii de simbolizare, de îmblânzire a alterităţii ameninţătoare cu care ne întâmpină lumea exterioară, aflat într-un constant şi fragil raport cu regimul imaginarului, al proiecţiei şi dorinţei. Între gândirea structuralistă și inconștientul freudian există, de altfel, mai multe corelații care privesc dependența subiectului receptor de mecanisme de semnificare trans-individuale. O distincție importantă între acestea constă însă în caracterul kantian, combinatoriu, pur formal al inconștientului structuralist, care refuză orice relație cu istoria subiectului, fiind, prin urmare, susceptibil de o abordare "obiectivă".[6]

Plecând din acest loc al construcţiei subiectivităţii în câmpul interacţiunii sociale privită ca interacţiune codificată și mediată de semne, autori afiliaţi structuralismului au afirmat dependenţa subiectului de anumite *structuri* culturale şi sociale, istoric şi cultural variabile. Concepând limbajul ca autonom de subiectul vorbitor și voința acestuia de a spune ceva – sau de intenția sa de semnificare, structuraliștii concep structura ca pe "o entitate autonomă de dependențe interne"[7], a cărui model este sistemul limbii. Relaţiile dintre semnificanţi stabilite în interiorul sistemului sunt suficiente pentru a determina funcţionarea sistemului şi a asigura producerea sensurilor. Astfel, structuralismul a condus la eliminarea referinței, precum și a subiectului vorbitor și a istoriei din câmpul cercetării, transformând sistemul lingvistic într-un sistem transcendental[8]. Înţelese ca modalităţi culturale de organizare a comunicării sociale, structurile au tins fie să înlocuiască centralitatea subiectului uman ca agent al vorbirii şi acţiunii, acordându-i acestuia un simplu rol în interiorul unui joc de roluri bine stabilit, fie să se comporte ele însele asemenea unui subiect colectiv, trans-individual, motivând şi influenţând alegerile şi acţiunile subiectului individual. Preţul plătit pentru această autonomie a structurii este însă unul mare, după cum observa Paul Ricoeur: el presupune eludarea dimensiunii istorice a

comunicării interumane, precum și istoricitatea constituirii de sine a subiectului și a culturii însăși înțeleasă hermeneutic ca un proces de sedimentare a sensurilor în interiorul unei tradiții[9].

Se impun câteva observații suplimentare privind specificul obiectelor culturale despre care discutăm – anume, reprezentările artistice. Sub influența teoriilor semiotice, dar și a celor post-structuraliste, modelul textual al analizei imaginii aflat la baza unor analize precum cele iconologice a fost succesiv înlocuit în ultimii douăzeci de ani de o nouă modalitate de receptare a imaginii artistice care favorizează decodificarea și interpretarea semnelor vizuale. Această metodă de analiză pornește de la presupoziția, exprimată de W. T. Mitchell, că nu există imagine propriu-zisă, ci doar o formă multimedia și intertextuală de reprezentare. Imaginea este compusă din semne vizuale care se află într-o relație indisolubilă cu textul și discursul scris. Pe de altă parte, limitările acestui model dominant de interpretare a artei pe baze textualiste a condus la așa-numita "turnură imagistică" caracteristică studiilor vizuale a anilor nouăzeci. În termenii săi, o asemenea turnură ar caracteriza "o descoperire post-lingvistică, post-semiotică a imaginii ca o relație complexă între vizualitate, dispozitive, instituții, discurs, corpuri și figuralitate"[10]. Aceasta "este realizarea faptului că actul de a percepe (*spectatorship*) (privirea, ocheada, practicile observării, supravegherii și plăcerii vizuale) pot reprezenta o problemă la fel de serioasă ca practicile lecturii (descifrarea, decodarea, interpretarea) și că experiența vizuală sau 'competența vizuală' s-ar putea să nu fie pe deplin explicabilă pe baza modelului textual"[11].

Structura şi funcţiile semnului

Se cuvin amintite câteva elemente de bază ale teoriei semiotice, care să faciliteze înțelegerea discuțiilor critice privind structura actului lecturii și criticile aduse teoriilor estetice tradiționale de pe aceste poziții. Aceste informații sunt inevitabil sumare, o expunere aprofundată a teoriilor și practicilor lecturii semiotice nefăcând obiectul acestei introduceri. Asumăm faptul că abundența literaturii pe această temă permite cititorului ca aceste informații preliminare să fie completate după bunul său plac[12].

Potrivit lui Ferdinand de Saussure, "părintele" lingvisticii generale, comunicarea lingvistică presupune, mai întâi, existen'a unui sistem al limbii (*langue*), care conține un vocabular (tezaurul terminologic), precum și o serie de reguli sintactice ce guvernează construcția enunțurilor. Prin enunțurile formate de utilizatori pe baza sistemului lingvistic al limbii, aceasta devine astfel vorbire (*parole*), limbaj. În acest raport dintre limbă și limbaj, limba conține totalitatea potențialităților expresive din cadrul respectivului sistem, în vreme ce limbajul specifică din această serie de posibilități anumite combinații de cuvinte și reguli de formare, utilizate la un moment dat de un vorbitor.

În opinia lui Saussure, semnul este unitatea fundamentală a comunicării lingvistice. În calitate de semne, cuvintele comportă o dublă natură: ele dețin o parte materială (semnificantul) și una ideală, impalpabilă (semnificația sau înțelesul). Asemenea teoriei estetice tradiționale, orice semn se caracterizează așadar atât prin formă cât și printr-un conținut. Pentru a oferi o definiție provizorie a conceptului de semn, vom utiliza concepția potrivit căreia semnul este *ceva* (un artefact uman) care substituie sau ține locul altcuiva (în speță, a unui obiect, a unei persoane, a unei întâmplări sau eveniment, sau, în situații speciale, a unui alt semn)[13]. Semnele substituie astfel prezența acestor obiecte, persoane sau situații, permițându-ne să comunicăm fără a fi nevoiți să indicăm sau să arătăm lucrurile despre care vorbim altfel decât prin reprezentanții lor – semnele. Potrivit terminologiei propuse de Ogden și Richards, numim obiectele desemnate de semne, cele despre care vorbim, *referentul* semnului, semnificația lor *referință*, semnificantul - *simbol*, iar procesul prin care trimitem la acestea *referire*.[14] Ajungem astfel la modelul semnificant (simbol, sau, în termenii lui Pierce, *representamen*)– semnificație (referință, sau în termenii lui Pierce, *interpretant*) – referent (sau, în termenii lui Pierce, obiect). În opinia lui Charles Sanders Pierce, acest raport presupune un interpretant, în raport cu care semnificația se construiește relaționând semnificantul cu referința. Astfel, se subliniază rolul hotărâtor al subiectului receptor în funcționarea semnului – nu există semn în afara procesului de semnificare și a utilizatorilor săi umani. Semnul este așadar un construct cultural colectiv.

Ce relație se instituie însă între semn și referentul său? Ce motivează utilizarea unui anumit semn și nu a altuia? Caracteristică gândirii saussuriene este ideea caracterului arbitrar al semnelor. Pentru Saussure, limba nu reprezintă o nomenclatură, un sistem de semne căruia îi sunt asignate anumite obiecte din realitate. Același semnificant poate desemna mai multe obiecte (omonimie); semnificanții pot fi similari fonetic dar pot diferi textual. În privința vorbirii și a textului scris, poziția lui Saussure este așadar aceea că relația semnelor cu obiectele desemnate este una pur convențională. Ajungem astfel la consecința paradoxală potrivit căreia sistemul semnelor, ca sistem închis de relații interne între semnificanți, poate fi separat complet de lume sau de capacitatea referențială a limbajului, semnificând doar în virtutea regulilor care guvernează respectivele convenții[15].

Din perspectiva relației semnelor cu realitatea, se cuvine amintită distincția propusă de Pierce între iconi, indici și simboluri (la care putem adăuga și alte tipuri de semne, precum semnalele). *Iconii* reprezintă semne vizuale a căror semnificație este stabilită pe baza asemănării (vizuale a) semnificantului (sau modelului) cu referința pe care semnul o denotă. În această clasă de semne găsim de obicei portretele (realizate în manieră figurativă), fotografiile și diagramele[16]. *Indicii* constituie o clasă de semne a căror funcție este aceea de a indica o direcție, o orientare spațială, sau de a marca prezența unui anumit obiect în spațiu sau de a prezenta urmele sale. În cazul lor, nu atât asemănarea vizuală, cât relația spațio-temporală de contiguitate între semnificant și semnificație este esențială. În limbajul vorbit, îi putem asocia deicticilor (aici, acum) și pronumelor indexicale (acesta, aceasta etc). Putem asocia *semnalele* (precum lumina roșie a semaforului) cu indicii, datorită faptului că un semn funcționează indexical și atunci când descrie corelație dintre un semnificant și o cauză sau o origine (precum *simptomul*), sau atunci când indică o anumită corelație dintre două fenomene (spre exemplu, o inferență logică imediată, semnul fiind în acest caz corelat cu o transformare viitoare a stării de lucruri prezente), spre exemplu dintre culoarea neagră a norilor și iminenta declanșare a ploii. În fine, simbolurile reprezintă o clasă de semne a căror semnificație este stabilită în mod

convențional într-un anumit sistem social asociat unei anumite comunități lingvistice și interpretative. În privința simbolurilor, nu există nici o asociere naturală între semnificant și referent, nefiind legați prin relații de asemănare vizuală și nici prin relații de dependență fizică. Ei denotă în mod pur convențional. Spre exemplu, nu există nici o asociere vizuală directă între cuvântul SCAUN și referința sa (obiectul scaun), motiv pentru care considerăm cuvântul o reprezentare simbolică a respectivului obiect, în vreme ce o reprezentare fotografică sau un desen al unui scaun poate fi considerat o reprezentare *iconică* a acestuia.

Icon și index în arta modernă

În privința analizei reprezentărilor artistice din perspectiva tipologiei imaginilor ca semn, o noutate în raport cu paradigma iconică a imaginii, susținută de vechile presupoziții mimetice ale artei indexicală, o aduce analiza imaginii în termenii relației sale indexicale cu realitatea. În unele situații, imaginea poate să prezinte doar urma obiectului care a cauzat respectiva reprezentare, amprenta sa. De pildă, antropometriile realizate de Yves Klein pot fi considerate a se încadra în această clasă de semne, la fel cum mare parte din valoarea picturii expresionist-abstracte de tipul celei realizate de Jackson Pollock (și implicit, semnificația *dripping*-ului) sau Willem de Kooning se datorează urmei pensulei sau culorii pe pânză, la rândul său mărturie a mâinii sau prezenței fizice, a implicării corporale a artistului în realizarea operei.

Pe baza acestui caracter indexical al expresionismului abstract se articulează și celebra intervenție conceptuală realizată de Robert Rauschenberg asupra lucrării lui de Kooning prin intermediul căreia acesta a șters un desen al celebrului său contemporan, lăsând la iveală doar urmele liniilor pe hârtie și astfel, combinând un atac iconoclast asupra vizualității pure cu o estetică a urmei, a "aurei" invizibilului. Trebuie însă notat faptul că, în funcționarea lor efectivă, aspectele iconice, indiciale și chiar simbolice se pot împleti în interiorul aceluiași semn[17]. De pildă, după cum voi indica în analizele următoare, deși imaginea fotografică este considerată, de obicei, iconică, ea poate dobândi calități indiciale și poate de asemenea simboliza printr-un act

de contextualizare culturală. Astfel, aspectele iconice, indexicale și simbolice pot fi mai curând considerate modalități de semnificare decât tipuri de semne[18].

Lingvistica structurală

Pentru Saussure, semnificația elementelor care compun sistemul limbii este relativă și diferențială – ea nu este așadar pozitivă și intrinsecă, ci exterioară fiecărui element, dependentă de relațiile acestuia cu alte elemente ale respectivului sistem. Semnificația unui element este dependentă de întregul sistem și de dinamica contextuală a acestuia, construindu-se prin opoziție cu ceea ce îl precede și îi urmează. Orice semn se diferențiază de celelalte și astfel, ajută atât la definirea sa cât și a tuturor celorlalte în cadrul sistemului limbii. Identitatea unui semn nu este, așadar, decât diferență.

Urmând ideile saussuriene, lingvistica structurală, interesată de relațiile (logice, de opoziție sau de corelare) dintre semne în interiorul sistemului închis al limbii, a stabilit prin contribuțiile lui Roman Jakobson două mari axe care permit articularea enunțurilor: axa combinațiilor (desemnată prin termenul de axă sintagmatică), care presupune diferențele de poziție între semnificanți, și respectiv axa substituțiilor posibile între diverși semnificanți (desemnată drept axă paradigmatică). În vreme ce axa sintagmatică privește planul *combinațiilor* de semnificanți (subiect, predicat etc.) în planul orizontal al articulării enunțului, axa paradigmatică este o axă a *selecției*, presupunând diferențierea semnificanților prin intermediul contrastelor funcționale (presupunând alegerea între *acest* sau *acest* semnificant)[19]. Categoriile gramaticale (verbe, adverbe etc.) constituie categorii paradigmatice în interiorul cărora termenii se află în relații de opoziție (neputând fi utilizați simultan în cadrul aceluiași enunț). De pildă, propoziția "afară este frumos" cunoaște din punct de vedere sintagmatic combinația *afară* și *este frumos*, iar din punct de vedere paradigmatic, se constituie prin alegerea între "afară" (spre deosebire de "înăuntru") și între faptul de a fi frumos și nu urât. Astfel, relațiile sintagmatice și paradigmatice funcționează împreună, furnizând un context structural în care semnele fac sens și oferind forme prin intermediul cărora semnele se organizează în coduri[20].

Printre consecințele cele mai importante ale acestor distincții se numără faptul de a fi atras atenția asupra structurii semantice a textului ca relație stabilită atât între elementele din interiorul textului (conform relațiilor sintagmatice), cât și intertextual, cu elemente care nu sunt efectiv prezente în text[21]. În cazul operelor de artă vizuale, relațiile sintagmatice au fost desemnate drept combinare a mai multor elemente de ordin spațial pentru a oferi o posibilă povestire, iar în cazul imaginilor în mișcare (a filmului și artei video), ele presupun deopotrivă relațiile dintre cadre și secvențe (de anterioritate și posterioritate), montajul temporal al acestor elemente și cel spațial, care privește relațiile compoziționale dintre elementele care compun cadrul.

Mesaje și coduri

Considerând opera de artă un tip de comunicare socială, analiza semiotică pune în discuție termeni precum *context*, *cod*, *canal*, *zgomot* sau *mesaj* pentru a explica modul în care textul sau enunțul vizual vehiculează semnificații și pentru a explica interacțiunea privitorului cu opera de artă potrivit unui model interpretativ întemeiat pe decodificarea mesajului artistic. Termenul de cod desemnează un set de convenții și reguli care constituie cadrul în care un semn funcționează și interacționează cu alte semne[22]. Datorită naturii arbitrare a semnului discutată de Saussure, codurile organizează semnele în sisteme de semnificare, stabilind corespondențe între semnificant și semnificat[23]. Deși limbajul reprezentării vizuale pare a fi transparent, mizând pe o corelație de tip iconic între semnificantul vizual și referenții acesteia, precum și pe o semnificație "naturală" a acestor semne, s-a observat faptul că semnificația unei imagini figurative nu este nicidecum univocă. Aceasta înseamnă că imaginea artistică este ea însăși codificată, presupunând familiaritatea privitorului cu anumite convenții ale reprezentării vizuale dependente de o anumită logică de ordin cultural[24].

De pildă, pentru a recunoaște semnificația vizuală a unui element banal într-o reprezentare, să spunem, imaginea unui cățel, trebuie să fim familiarizați cu respectivele obiecte în experiența noastră, pentru a le recunoaște, și trebuie să înțelegem modul în care

respectivul obiect este plasat în relație cu alte semne pentru a decide dacă el trebuie interpretat literal sau trebuie să-i atribuim o semnificație secundară de ordin alegoric. De pildă, în tabloul lui Jan Van Eyck *Soții Arnolfini*, imaginii câinelui i se acordă sensul suplimentar care exprimă „fidelitate", după cum sugerează Erwin Panofsky. Mai mult decât atât, actul vederii implică el însuși o interpretare a codurilor reprezentării artistice, precum perspectiva liniară. Trebuie să ne familiarizăm cu convențiile stilistice ale unei epoci pentru a putea interpreta o imagine a divinității ca fiind o "viziune" sau o apariție reală a acesteia într-o anumită imagine, precum și pentru a interpreta o anumită imagine ca fiind "înălțarea" și nu "coborârea" din ceruri a lui Iisus Hristos, fapt dificil pentru persoane deloc familiarizate cu cultura creștină occidentală în pofida elementelor de compoziție vizuală care facilitează o lectură ascendentă a imaginilor de acest tip[25]. De asemenea, ceea ce vedem este influențat de *ceea ce știm* și de ceea *ce credem*: de pildă, o reprezentare medievală a focului poate fi asociată cu o reprezentare a Iadului, care își pierde total însemnătatea pentru un privitor provenind dintr-o altă cultură[26].

Andrea Mantegna, *Înălțarea lui Hristos*, 1460-1464 (sursa: Wikimedia Commons)

Este important de notat faptul că, în abordarea structurală a obiectului artistic, codurile reprezentării vizuale depășesc limitele sistemului închis al operei de artă, deschizând-o spre o dimensiune socială și culturală mai largă. Ele conectează astfel imaginile artistice între ele, și permit abordarea artei ca pe un sistem deopotrivă *intertextual* și *infratextual*.

Codurile au o triplă dimensiune: socială, textuală și interpretativă[27]. Într-un sens larg, toate codurile semiotice sunt coduri sociale. Potrivit lui Daniel Chandler, această categorie acoperă coduri de comunicare verbală și corporală, comportamentale (protocoluri, ritualuri etc.) și obiectuale (desemnând semnificația socială a mărfurilor precum haine, accesorii, mașini etc.). Codurile textuale sau reprezentaționale pot fi clasificate în coduri științifice, estetice, retorice și mediatice. În clasa codurilor estetice (care pot fi asociate poeticii în sens larg) includem, de pildă, noțiuni stilistice (clasicism, romantism, realism) precum și coduri expresive specifice mediilor și genurilor artistice precum natura moartă, peisajul, portretul etc. Pentru decodificarea acestora este nevoie de o cunoaștere a lumii, în vreme ce pentru decodificarea celei de a doua clase de coduri este nevoie de o competență specifică (familiarizarea cu limbajul artei). În fine, codurile interpretative mizează pe o relație între codurile perceptuale și cele ideologice – cu alte cuvinte, pe organizarea critică a actului lecturii pentru a putea decela modul în care retorica vizuală a unei imagini predispune privitorul la o anumită lectură transmițând un mesaj ideologic codificat. În această categorie putem include diversele "ism"-uri precum feminism, rasism, materialism, idealism, socialism, capitalism etc[28].

Cea din urmă perspectivă deschide discuția cu privire la dimensiunea politică a imaginilor artistice. Ca și textele, imaginile artistice și în sens mai larg, operele de artă vizuale pot fi considerate sisteme de semne codificate care reflectă anumite comportamente, atitudini, practici, convingeri și valori sociale dominante. Trebuie notat faptul că, într-o asemenea perspectivă de lectură, adoptarea unei anumite lecturi asupra unei imagini, a unei "modalități de a vedea" sau de a percepe, contribuie la procesul constituirii unei identități de sine: odată cu adoptarea strategiilor de decodificare, adoptăm și codurile dominante

într-o anumită cultură și le internalizăm[29]. Astfel, chiar și acele coduri care par naturale pot fi considerate a fi rezultatul dominației anumitor coduri culturale asupra altora într-un anumit context social[30].

Semioza și analiza structurală a artelor vizuale

Colajul ca metalimbaj vizual

Influența acestor analize asupra teoriei artei moderne este semnificativă, iar consecințele sale asupra studiului imaginii, radicale. Printre cele mai semnificative se numără critica narațiunii propuse de Clement Greenberg, potrivit căruia arta modernă s-ar afla într-un continuu proces de purificare de elementele lingvistice, străine vizualității, conducând astfel la o abstractizare tot mai pronunțată a conținutului vizual, la o tot mai accentuată organizare a artei pe baze pur optice. În cadrul narațiunii lui Greenberg, cubismul joacă un rol important în procesul de abstractizare a realității figurative, eliberând câmpul percepției vizuale de centralitatea punctului de vedere specific perspectivei albertiene și atrăgând astfel atenția asupra bidimensionalității suprafeței picturale (asociată planeității), precum și tehnicii artistice și mijloacelor de reprezentare specifice artelor vizuale[31].

Însă, după cum observă Rosalind Krauss și Yves-Alain Bois, prin utilizarea colajului cubismul stă mărturie pentru transformarea artelor vizuale în limbaj. Pentru Bois, utilizarea cuielor și a semnificanților textuali în locul desenului pentru a trasa ochii unei figuri umane într-un colaj de Georges Braque indică o înțelegere intuitivă a caracterului lingvistic al reprezentării vizuale și a posibilității substituțiilor semnificanților care întrețin cu semnificatul o relație pur convențională[32]. Această mișcare dinspre imitație vizuală către expresie simbolică este inspirată din figurația măștilor africane pentru care relațiile de asemănare între formele artistice și obiectele figurate devin din ce în ce mai selective.

La rândul său, Rosalind Krauss atrage atenția asupra modalității în care colajul cubist utilizează semnele grafice pentru a semnifica profunzimea spațială. Anumite elemente ale colajului cubist care prezintă naturi statice, precum adânciturile săpate în cutia de

rezonanță a viorii de forma literii *f* în lucrarea lui Georges Braques *Vioară și ziar* din 1932 devin, prin redarea lor divergentă în privința mărimii și a poziției, nu doar simple reprezentări iluzioniste ale profunzimii, ci semnificanți simbolici ai acesteia, de ordin lingvistic. Aceștia sunt situați astfel pe același plan cu fragmentele de cuvinte ce intră în articularea spațială a compoziției fragmentate[33].

Juan Gris, *La botella de anis*, 1914 (sursa: Wikimedia Commons)

Concluzia analizelor sale este aceea că reducerea tridimensionalului la suprafaţa bidimensională instaurează astfel suprafaţa tabloului ca un adevărat câmp semantic de combinaţii şi opoziţii. Astfel, colajul devine un metalimbaj al vizualului: „vorbeşte despre spaţiu fără să îl folosească, figurează figura prin continua suprapunere a fundalurilor, poate vorbi pe rând despre lumină şi umbră prin subterfugiul textelor scrise"[34].

Indexicalitate și codificare în imaginea fotografică

Una dintre lecturile celebre care au utilizat vocabularul semiotic pentru a interpreta în manieră fenomenologică imaginea fotografică îi aparține lui Roland Barthes. În opinia lui Barthes, este specific fotografiei faptul de a-și purta cu sine referentul – altfel spus, de a

întreține o relație indexicală cu obiectul pe care îl reprezintă[35]. Fotografia este astfel definită drept urma acestui obiect pe peliculă, re-prezentarea sa deopotrivă spațială (a unui obiect sau eveniment existent la un moment dat într-un anumit context cultural) și temporală (ca re-prezentare a ceva trecut, care nu mai există în prezent). În acest ansamblu de relații instituite între imaginea fotografică și ceea ce reprezintă, Barthes observă faptul că imaginea fotografică ne impresionează în două feluri: odată, la nivel cultural, datorită semnificației sale sociale, politice, etice etc. și odată la nivel personal, prin încărcătura emoțională pe care anumite fotografii reușesc să o declanșeaze în privitor, destabilizând codurile de lectură comun împărtășite.

O fotografie reușită are astfel, la un prim nivel, o valoare documentară, de mărturie, ce poate fi decriptată și stârnește un anumit interes cultural prin caracterul său informativ. Ea poate oferi informații despre vestimentație, despre modul de a trăi al unor anumiți oameni, certifică anumite fenomene sau situații etc. Acest nivel cultural al interesului pentru o imagine Barthes îl desemnează prin termenul de *studium*.[36] La acest nivel, compoziția fotografică realizează efecte emoționale calculate, ce intră în domeniul surprizei, fără a reuși să ne marcheze în mod profund. Celălalt nivel al receptării, de ordin personal, este caracterizat printr-un un efect emoțional destabilizant al fotografiei, desemnat prin termenul latinesc *punctum* – împunsătură, rană, punctuație. El se poate referi la un detaliu semnificativ, care, datorită capacității sale de a depăși cadrul înghețat, dă viață imaginii fotografice în imaginația privitorului. Alteori, marchează simpla distanță temporală care separă privitorii de imaginile unor persoane sau evenimente trecute, presupusă de caracterul imobil al imaginii fotografice și care, ca atare, desemnează anticiparea morții ca modalitate fundamentală de înțelegere a temporalității. *Punctum* se consitutie deopotrivă din ceea ce există în fotografie și din ceea ce privitorul aduce cu sine în actul de completare imaginativă a operei de artă pe care imaginea îl solicită spectatorului și pe care Bathes îl desemnează drept "pată oarbă". Acest efect nu este deliberat, și de aceea, rămâne necodificat, asemenea unui efect deseori nelocalizabil, sau al cărui semn cauzal (indice) poate fi localizat

doar datorită latenței imaginii în memoria privitorului[37]. Spre exemplu, prin repetarea imaginii unui accident, Warhol face vizibilă prezența trecătorului impasibil din fundalul imaginii, a cărui atitudine indiferentă, surprinsă involuntar, șochează privitorul.

Astfel, Barthes realizează și o critică a identității dintre imaginea fotografică și text: deși fotografia nu ascunde realitatea, ea nu poate *spune* ceea ce ne lasă să vedem[38]. Altminteri, fotografiile care spun prea mult, asemenea celor publicitare, devin redundante, neîncurajând reflecția. Mai mult, caracterul codificat al relației de *asemănare* dintre subiectul reprezentat și referentul său îl deranjează pe Barthes, determinându-l să susțină faptul că relația de asemănare se constituie în raport cu o idee mai curând decât cu referentul său – nu este nevoie să cunoaștem modelul pentru a înțelege identitatea pe care portretul său fotografic o exprimă[39]. De pildă, Barthes menționează portretul lui Gioachino Rossini care exprimă falsitate și afectare, construindu-i o identitate culturală (prin analogie cu muzica celebrului compozitor) fără ca aceasta să exprime *natura* personei fotografiate.

Étienne Carjat, *Portretul lui Gioachino Rossini*, 1865 (sursa Wikimedia Commons)

În acest demers, Barthes presupune că între imaginea fotografică și realitate există o relație directă de tip indexical – care oferă și funcția specifică a fotografiei, cea de a certifica o prezență în detrimentul celei de simbolizare. Acesta este motivul pentru care

Barthes lansează și ideea (discutabilă) potrivit căreia imaginea fotografică este o imagine lipsită de cod, o imagine brută, necodificată[40]. Potrivit accepțiunii lui Barthes, caracteristică unei atitudini ontologice de tip *realist* în privința naturii imaginii fotografice, acestea din urmă nu sunt copii ale realității, ci emanații ale unei realități trecute[41].

Atitudinea realistă asupra fotografiei este împărtășită și de alți autori, de pildă, de Susan Sontag, pentru care imaginea fotografica poate fi asociată cu "urma" sau inscripția realității, precum urma unui pas sau masca mortuară. Sontag s-a preocupat de modul și măsura în care fotografia reprezintă momentul în care a fost luată – calitatea acesteia depinzând de capacitatea fotografului de a surprinde "momentul decisiv".[42] Ea a subliniat astfel și relațiile de putere inerente actului fotografic și a ridicat întrebări cu privire la aspectul etic al relației dintre fotograf și subiecții săi, precum și cu privire la utilizările multiple care pot fi oferite imaginii fotografice ca document. Dimensiunea etică transpare, de pildă în vocabularul de origine militară ("a trage, a arma" etc.), care sugerează atitudinea de prădător al actului fotografic. Pentru Sontag, retorica vizuală începe nu la nivelul construcției imaginii fotografice, ci la nivelul interpretării sale.

Asocierea indexicalității cu fotografia a condus alți autori, precum Rosalind Krauss, la a susține importanța decisivă a fotografiei pentru înțelegerea unei bune părți din arta modernă precum pictura modernistă de tip abstract. O condiție similară împărtășește documentația unor practici artistice de tip performativ asociate *land-art*-ului.

Practicile de tip *site-specific*, documentate fotografic, oferă astfel mărturii conceptuale despre o anumită intervenție sau situație spațio-temporală în raport cu care artistul construiește o serie întreagă de relații de ordin logic, afectiv sau cultural. De pildă, caracterul indexical al fotografiei susține bună parte din sculptura de ordin performativ produsă de artiști conceptuali. Un exemplu concludent îl oferă *A Line Made by Walking* realizată de Richard Long (1967), în care artistul s-a plimbat de-a lungul unei linii drepte pe o pajiște din Anglia, fotografiind efectele acestei intervenții umane asupra mediului natural și totodată urmele acțiunii sale fizice.

Prin contrast, artiști conceptuali precum Robert Barry au subliniat *insuficiența* actului fotografic în îndeplinirea funcției sale

indexicale, subliniind dependența imaginii de text sau comentariul său. În cunoscuta lucrare *Inert Gas Series: Helium* din 1969, Barry a produs o expansiune spațială a unui element imaterial (gazul), realizând o documentație fotografică a unui element invizibil, a cărui prezență sau absență nu poate fi așadar certificată vizual. Ea a fost însoțită de inscripția „La un moment dat în timpul dimineții de 5 Martie 1969, 2 doi metri cubi de heliu vor fi eliberați în atmosferă."

Este însă de asemenea evident faptul că ipotezele lui Barthes și Sontag se limitează la un tip anumit de fotografie – fotoreportajul, portretul de familie, fotografia documentară etc. Acesta este motivul pentru care ipotezele lor, întemeiate pe o imagine despre realitate ca un dat existând deja, ignoră caracterul eminamente construit al fotografiei înscenate, de tip performativ, sau se opun argumentelor de tip *anti-realist*, evitând astfel să ia în considerare efectele retorice ale unor operații de ordin inter-textual precum montajul, colajul etc. Analizele fotografiei ca act de construcție a realității pun în discuție noțiuni pragmatice, vizând utilizarea semnelor în scopul alterării realității. În fotografia contemporană, este decisivă existența unor operații referențiale prin intermediul cărora alte opere de artă sau imagini din cultura vizuală în sens larg, incluzând cinematografia, devin referentul unor noi imagini fotografice. Cele din urmă construiesc mesaje diferite pe baza acestui vocabular deja familiar privitorului.

O asemenea practică de ordin cultural este comună unor fotografi precum Jeff Kooons, Cindy Sherman, Erwin Olaf sau Gregory Crewdson. De pildă, Jeff Koons construiește multe dintre imaginile sale ca replici ale unor picturi celebre (precum *Dejunul pe Iarbă* realizat de Manet sau *Moartea lui Sardanapal* pictată de Delacroix), reinterpretate în contextul culturii populare contemporane. Dacă în cazul *Dejunului*, motivele iconografice relevă direct această referință, ea devine mascată în cazul *Camerei Distruse*, fiind prezentă în mod abstract doar la nivelul eșafodajului compozițional al imaginii. Același lucru se întâmplă în situația replicii realizate la pictura lui Eduard Manet *Bar aux Folies Bergère*, unde locul privitorului este dublat de cel al camerei de fotografiat, punând astfel în discuție tipurile de relații ce se construiesc în cultura contemporană între privitori și subiecții fotografiați. La rândul său, cu ajutorul unei echipe de asistenți de

producție remarcabile, Gregory Crewdson construiește cadre cinematice în care se folosește de un întreg platou de filmare, incluzând actori, lumini, butaforie etc. pentru a obține un singur cadru fotografic. Părând extrase dintr-o posibilă narațiune, cadrele sale citează construcții vizuale elaborate provenind din cinematografia americană (precum filmele regizate de Alfred Hitchkock sau David Lynch) și din reprezentările vieții cotidiene în familiile americane provinciale, de clasă socială medie, realizate de Edward Hopper. Ca și imaginile produse de Jeff Wall, fotografiile lui Crewdson chestionează habitudinile de codificare culturală ale privitorilor, inoculate de relația lor cu o anumită cultură cinematografică, precum și distincții caracteristice mediului fotografic precum cea dintre real, virtual și potențial, dintre fotografia ca proces de construcție a dorinței și imaginea fotografică ca proces de reflecție asupra seducției etc.

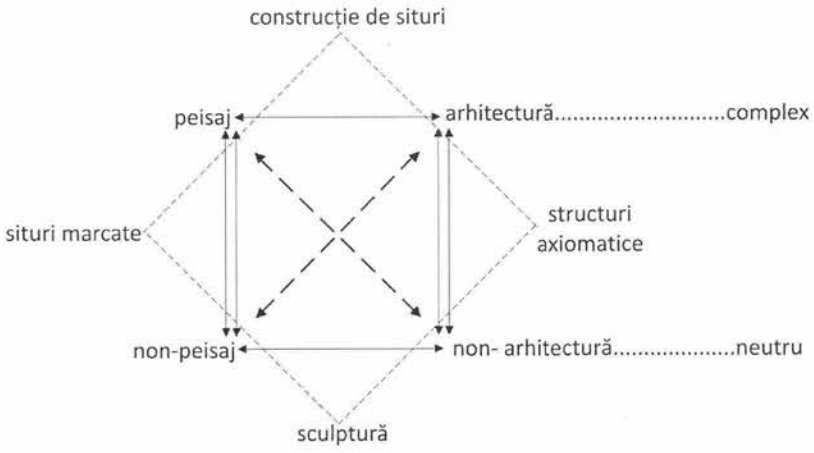
Expansiunea sculpturii și structura câmpului artistic postmodern

Consecințele lecturării istoriei artelor vizuale moderne în cadrele paradigmei saussuriene a identității diferențiale a semnului în cadrul sistemului lingvistic au condus la o fructuoasă redescriere nu doar a unor practici artistice specifice, ci și a unor întregi categorii artistice derivate din sculptură, precum cea de *land art*, a căror ambiguitate în sistemul artei contemporane a constituit multă vreme resortul neînțelegerilor creative, subminând categoriile tradiționale întemeiate pe specificitatea mediilor vizuale (pictură, sculptură etc.).

În opinia istoricului de artă Rosalind Krauss "logica practicii postmoderniste nu mai este organizată în jurul definiției unui mediu dat pe baza materialului, sau, în sens mai larg, a percepției materialului. Ea se organizează în schimb prin intermediul unui univers de termeni care sunt resimțiți ca aflându-se în opoziție în cadrul unei anumite situații culturale"[43]. Astfel, noile forme și medii hibride apărute în cadrul practicii artisticii postmoderne pot fi mai curând înțelese prin analogie cu sistemul limbii în cadrele unui câmp cultural ce poate fi riguros descris ca dinamică a opozițiilor sau contrariilor. Asemenea definirii saussuriene a semnului, identitatea acestor practici artistice (precum *land-art* și arta instalației) nu ar fi, așadar, determinată de proprietăți specifice noului gen artistic, ci prin opoziția

pe care acestea o instituie în raport cu celelalte medii și genuri artistice existente.

Astfel, discutând situația sculpturii în câmpul cultural extins al artei americane între anii 1968 și 1970, Krauss observă că, dacă sculptura se poate defini prin opoziție cu peisajul și arhitectura, putem inventa un termen complex care să stea în opoziție cu sculptura, cuprinzând atât peisaj cât și arhitectură. Înțelesă astfel, configurația câmpului artistic deschisă de postmodernism se prezintă ca o expansiune logică a relațiilor existente în câmpul practicii artistice moderniste. Această expansiune are drept consecință descentralizarea respectivului câmp, în interiorul căruia sculptura ocupa o poziție privilegiată, și "provincializarea" sculpturii ca un termen printre alte posibilități de combinare a respectivilor termeni, rezultând în noi termeni precum *situri marcate*, *structuri axiomatice* și *situri construite*.



Categoria *siturilor marcate* cuprinde lucrări de *land-art* precum *Spiral Jetty* produsă de Robert Smithson în 1970, precum și lucrări ale lui Richard Serra, Robert Morris, Carl Andre sau Denis Oppenheim. Caracteristica acestora constă în combinarea peisajului cu non-peisajul, care, alături de manipularea fizică a spațiului natural, poate fi realizată prin aplicarea unor marcaje efemere, sau prin intermediul fotografiei, datorită funcției sale indexicale deja amintită. Inserția arhitecturii în peisaj ne oferă categoria construcției de locuri. Categoria

structurilor axiomatice, care presupune combinația dintre arhitectură și non-arhitectură, cuprinde în opinia lui Krauss lucrări de Sol Le Witt, Bruce Nauman sau Richard Serra, fiind definită drept "o cartografiere a structurilor axiomatice ale experienței arhitecturale – condițiile deschiderii și închiderii - asupra realității unui spațiu dat"[44].

Configurația câmpului cultural postmodernist ajunge astfel să fie prezentată ca o relație logică între posibilități de combinare și opoziție ale celor doi termeni inițiali, peisajul și arhitectura.

O analiză similară privește domeniul graficii, al desenului și al picturii moderniste, abordate de asemenea în cadrele logicii culturale a modernității, numai că acestea vor fi lecturate în raport cu un alt cuplu opozitiv determinant – cel al dialecticii dintre *unicitatea* și *reproductibilitatea* unei imagini[45]. Dacă marea dispută în anii douăzeci – treizeci la nivelul reprezentării vizuale este consemnată ca fiind cea a opoziției dintre arta mimetică și cea abstractă, această opoziție este reinterpretată de Krauss în cadrele unui sistem mai larg de opoziții precum cele dintre fizic și conceptual, materie și spirit, minte și trup. Astfel, Krauss interpretează câmpul esteticii moderniste drept un sistem semantic profund umanizat și psihologizat, funcționând ca un semnificant colectiv al conceptului de Om[46]. În acest sens, logica acestui sistem de opoziții este decriptată ca fiind aceea a mistificării culturii drept natură, deconstruită de intervenția unui terț termen, cel de *copie*, definit drept combinație a excluziunilor (deopotrivă non-mimetic și non-abstract) care destabilizează aceste ierarhii ale reprezentării. Eliberând problema copiei drept o problemă reprimată de mitul romantic al originalității, Krauss atrage astfel atenția asupra faptului că, odată cu tehnica asamblajului și gândirea de tip serial, logica antropocentrică a modernismului intră în criză[47].

Sisteme şi texte: analiza structurală a obiectului artistic

Estetica sistemelor: opera de artă ca "software"

Spre deosebire de teoriile estetice tradiționale, orientate către o concepție care subliniază rolul formativ al activității creatoare, abordând materialitatea operei de artă ca pe un element pasiv, un

mediu transparent care conduce intenția semantică a artistului și în modelarea căreia acesta își impune un rol expresiv, teoriile artistice de inspirație semiologică concep opera de artă asemenea unui sistem artistic, mai mult sau mai puțin auto-organizat. Opera de artă nu mai este privită doar ca un artefact a cărei valoare formală este primordială, în cadrele teoriei estetice de inspirație kantiană, ci și ca un sistem complex de comunicare interumană. În acest fel, sub presiunea tot mai mare a rolului intersubiectiv al structurilor sociale în determinarea valorii și semnificației artistice asistăm la o redefinire a conceptului tradițional de "expresie", atât în sensul expresiei sentimentelor artistului cât și în sensul generării de emoții estetice[48].

Relația dintre sistemele lingvistice si cele artistice devine de un deosebit interes în cazul artei conceptuale si a *land-art*-ului. Ea a fost aplicată de diverși istorici de artă pentru a explica modul în care artiștii asociați acestor tendințe au încorporat în opera de artă aceste influențe provenite din teoriile cibernetice și din lingvistica saussuriană. Această orientare către "structură" și "sistem" în detrimentul tradiționalelor concepte de "formă" și "expresie" în arta anilor șaizeci și șaptezeci poate avea multiple explicații. Printre acestea se numără transformările profunde suferite de mijloacele de producție artistică sub impactul tehnologiei, dar și importanța crescândă acordată mișcărilor sociale, asociate războiului din Vietnam și manifestațiilor de stânga din Parisul lui 1968, care au popularizat acești termeni în câmpul social[49].

Sub aceste influențe, deseori, opera de artă nu mai reprezintă produsul final al activității artistice, ci o schemă de comunicare sau o structura spatio-temporala modelabilă, în care opera este înțeleasa mai curând în sens activ, ca activitate sau practică (*techné*). Unele dintre acestea lasă deschisă intervenția hazardului și posibilitatea remodelării sale (controlate) în funcție de aceste interacțiuni cu exteriorul. Altele se prezintă ca sisteme generative de forme care urmează o logică prestabilită, serială, de tipul gol-plin, precum operele sculpturale modulare realizate de Sol Le Witt sau desenele sale murale care urmează scheme de construcție riguros determinate de un algoritm. După cum observă Rosalind Krauss, ideea de algoritm subminează ideea creativității spontane a artistului inspirat, vulgarizare a unei idei de sorginte romantică despre creativitate, fără

ca prin aceasta să susțină raționalitatea deplină a artistului – ci poate, tocmai contrariul acesteia, incapacitatea acestuia de a controla forța auto-generativă și structurantă a limbajului[50].

Sol Lewitt, *Open Cubes* (Neue Nationalgalerie, Berlin, foto: Cristian Nae)

Ideea de sistem artistic este vizibilă și în opere precum cele realizate de Hans Haacke. De la sisteme simple, care vizau condensarea apei într-un mediu controlat, expunând diverse stări de agregare ale materiei și procesele de transformare prin care aceasta trece, Haacke s-a orientat către analiza sistemelor sociale și economice în care operele de artă sunt inserate, expunând, de pildă, relațiile invizibile care leagă instituția muzeală de investițiile comerciale în proprietăți și terenuri. Un exemplu concludent îl constituie *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*. Conform afirmațiilor lui Haacke, realizate cu ocazia anulării expoziției sale de la muzeul Guggenheim din New York din anul 1971 datorită refuzului său de a retrage lucrarea respectivă din expoziție:

"Informația prezentată la locul și timpul potrivit poate fi în mod potențial foarte puternică. Ea poate afecta țesutul social general... Premisa de lucru este aceea de a gândi în termenii sistemelor: producerea de sisteme, interferența cu și expunerea sistemelor existente... Sistemele pot fi fizice, biologice sau sociale".[51]

Ideea operei de artă ca un sistem vizual care se poate materializa urmând o serie de indicații lingvistice este prezentă și în desemnarea instrucțiunilor de fabricație utilizate de arta conceptuală în detrimentul realizării materiale efective a operei de artă. Această idee de inspirație duchampiană a fost popularizată, printre alții, de artiști precum Yoko Ono sau Lawrence Weiner. Pentru cel din urmă, opera de artă se poate materializa de către artist, sau poate rămâne la stadiul de idee, ori poate fi executată de receptor (sau cumpărător), decizia cu privire la modul de prezentare al operei aparținând celui din urmă (sau în multe dintre situațiile de astăzi, curatorului unui muzeu sau al unei galerii), conducând astfel la ideea "dematerializării operei de artă"[52].

Conjugând observațiile de mai sus, putem conchide faptul că interesul pentru structuri și sisteme este unul dominant în arta americană a anilor șaizeci și șaptezeci (iar această observație se poate extinde și asupra altor regiuni geografice la acea vreme). Această idee a condus la conceperea unei așa-zise "estetici a sistemelor", termen utilizat de Jack Burnham pentru a descrie modul de operare al operei de artă prin analogie cu sistemele tehnologice de comunicare și interacțiune umană, de stocare și reproducere a informației[53].

După cum observa Edward Shanken, în contrast cu numeroasele expoziții de artă și tehnologie ce aveau loc la sfârșitul anilor șaizeci, ce se concentrau asupra aplicațiilor estetice ale aparatelor tehnologice, Jack Burnham a utilizat ideea de "software" ca sistem estetic de expresie, suprapus suportului material care permite utilizarea acestuia, tratând conceptul tradițional de formă drept "hardware"[54].

Ideile lui Burnham, potrivit căruia opera de artă poate fi un simplu nod sau un releu într-o rețea de comunicare și de producție, pot fi lecturate în raport cu extensia mediilor de comunicare artistică

inițiată de avangardele istorice, contribuind decisiv la apariția și dezvoltarea noilor medii (precum arta și instalația video) și a artei susținută de tehnologie (specifică artei care utilizează mediul virtual și rețelele informaționale *world wide web*). Potrivit lui Lev Manovich, pe de o parte, software codifică și naturalizează tehnicile vechilor avangarde, iar pe de altă parte, noile moduri de a lucra cu media reprezintă noua avangardă a societății meta-media[55].

Opera deschisă

Dacă pentru Burnham, arta se poate reduce la un model simplu de comunicare, inserat în "sistemele reale" ale lumii (politice, economice, sociale etc.), pentru semiologi precum Umberto Eco, opera de artă ca sistem de comunicare prezintă totuși câteva caracteristici de ordin estetic care o separă de celelalte sisteme de comunicare interumană. Spre exemplu, comunicarea vizuală ar avea capacitatea de a oferi un sistem sintactic "dens" și "saturat" de informații, în termenii lui Nelson Goodman, pentru care operele de artă care împărtășesc aceste calități prezintă "simptome ale (prezenței) esteticului"[56]. În artă, ceea ce contează cel mai mult este, pentru Eco, modul în care mesajul este transmis, care include și proprietățile specifice mediului artistic, ale canalului de comunicare, în detrimentul redundanței sau clarității mesajului, transmiterii nedistorsionate a informației. Spre deosebire de comunicarea obișnuită, arta ar pune așadar accentul pe forma, pe modul inventiv în care mesajul este codificat si transmis de către artist, capabil să solicite contribuția intelectuală a receptorului pentru decodificare sa. Acesta este motivul pentru care semioticianul și esteticianul italian utilizează termenul de "operă deschisă" pentru a descrie sistemele artistice de comunicare care permit mai mult sau mai puțin contribuția activă a lectorului la decriptarea mesajului. În opinia lui Eco, opera de artă conține în sine o ambiguitate constitutivă, semnificantul artistic putând în mod constitutiv avea mai multe semnificații[57]. Multe dintre aceste procese participative se pot solda cu eșecuri interpretative răsunătoare, însă efortul depus de privitor devine o parte integrantă a procesului de receptare estetică, integrând emoția și cogniția și solicitându-i acestuia o atenție sporită la detalii. Astfel, modelul operei deschise presupune nu doar integrarea și

completarea operei de către receptor, ci integrarea în structura operei a unor mecanisme prin intermediul cărora aceste procese de cooperare interpretativă sunt gestionate. Este specific avangardelor faptul de a-și codifica mesajul într-un mod original, distinct de convențiile în uz în momentul producerii operei. Astfel opera de artă devine auto-referențială, solicitând receptorului un efort sporit de decriptare care vizează nu doar semnificația unui sistem de semne stabil, ci și modul în care codurile sunt inserate în sisteme de semnificare mai mult sau mai puțin omogene.

În acest sens, Eco analizează opera lui Pollock drept exemplu de densitate informațională la nivelul canalului de comunicare, care transformă ceea ce am numi în mod uzual "zgomot" sau "bruiaj" în ceea ce desemnăm drept *calități estetice* ale picturii, provenite din textura bogată de linii și culori care se intersectează și se suprapun fără a lăsa privitorului posibilitatea de a simplifica acest mod de comunicare[58]. Numim așadar "expresivă" tocmai densitatea sistemului de reprezentare picturală conceput de Pollock, informația cromatică, spațială și tactilă pe care liniile sale sinuoase și suprapuse conținută de suprafața picturală a tablourilor sale. Deși rămân în cadrele tradiționale ale formalismului estetic pe care îl redefinesc, ideile lansate de Umberto Eco au meritul de a fi pus în discuție procesul activ de receptare sau de contemplare estetică, privită nu doar ca un simplu act de înregistrare pasivă a unor calități vizuale și de judecată a reprezentărilor și sentimentelor transmise de opera de artă, ci și ca un proces de decodificare și interpretare estetică.

---

[1] Roland Barthes, *S/Z,* Cape, Londra, 1974

[2] Pentru analiză a relației semiotice cu opera de artă din perspectiva formelor de subiectivizare inerente actului interpretării vezi Michael Ann Holly, *Historical Imagination and the Rethoric of the Image*, Cornell University Press, 1996. Pentru o analiză semiotică a imaginii artistice în istoria artei și o examinare critică a relației sale cu societatea vezi textele semnate de Rosalind Krauss (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1991), Norman Bryson (*Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Harvard University Press, 1990), Svetlana Alpers (*The Art of*

Description. Dutch Art in the Seventeenth Century, University of Chicago Press, 1984), Mieke Bal (*Quoting Carravagio. Preposterous History*, University of Chicago Press, 2001), Keith Moxey (*The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Theory and Art History,* Cornell University Press, 1994). Tot aici pot fi amintiți autori influențați de teoriile foucaldiene precum John Tagg în pofida poziției sale conservatoare privind importanța studierii artei din perspectivă socială. Craig Clunas, "Social History of Art", în *Critical Terms for Art History*, editat de Robert S. Nelson and Richard Shiff, The University of Chicago Press, Chicago, 2003 pp. 472-473

[3] Richard Rorty (ed.), *The Linguistic Turn. Essays on Philosophical Method*, University of Chicago Press, 1992

[4] Chirs Barker and Darius Galasinzki, *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*, Sage Publications, Londra/Thousand Oaks/New Dehli, 2001, p. 1

[5] Cristina Lafont, *The Linguistic Turn in Hermeneutic Philosophy*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2002

[6] Dan Eugen Rațiu, *Disputa modernism-postmodernism*, Editura Dacia, Cluj, 2001, p. 15

[7] Paul Ricoeur, *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică*, trad. Horia Lazăr, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 81

[8] Dan Eugen Rațiu, *op. cit.*, p. 23

[9] *Ibidem*, p. 83

[10] W. T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 16

[11] *Ibidem*

[12] Pentru o descriere detaliată a tipologiilor semnelor utilizate de Pierce și Saussure vezi, de pildă, Ioan S. Cârâc, *Teoria și practica semnului*, Institutul European, Iași, 2003, pp. 103-122 și 148-176;

[13] Charles Sanders Pierce notează că "un semn ține locul a ceva, în ideea că produce sau modifică. Ceea ce este înlocuit se numește obiectul său; Ceea ce vehiculează, semnificația sa; iar ideea pe care o vehiculează este interpretantul său" (*apud* Umberto Eco, *O teorie a semioticii*, trad. Costin Popescu și Cezar Radu, Editura Meridiane, București, 2003, p. 79).

[14] *Ibidem*, p. 68

[15] Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.81

[16] Vezi, de pildă, Ioan S. Cârâc, *op. cit.*, p. 160

[17] *Ibidem*, p. 163

[18] Vezi Daniel Chandler, *Semiotics: The Basis*, Routledge, Londra, 2007, pp. 44-45

[19] Vezi Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Polirom, Iași, 1998; Pentru o descriere mai amănunțită a relațiilor paradigmatice vezi Kaja

Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, Oxford, 1983, New York, pp. 10-14. O introducere utilă pentru aceste distincții poate fi găsită în Daniel Chandler, *Semiotics: The Basis*, Routledge, Londra, 2007, pp. 83-87

[20] Daniel Chandler, *op. cit.*, p. 83

[21] *Ibidem,* pp. 84-87

[22] Daniel Chandler, *op. cit.*, pp. 147-148. Printre primele scrieri care au introdus noțiunea de cod pentru a desemna sistemul convențiilor care guvernează comunicarea umană se numără cele ale lui Roman Jakobson. Vezi Jakobson, "Language in Relation to Other Communication Systems", în Roman Jakobson, *Selected Writings*, Vol. 2. Mouton, The Hague, 1971, pp. 570-79.

[23] *Ibidem*

[24] Ernst H. Gombrich, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Londra, 1982, pp. 150-151

[25] Erwin Panofsky, *Artă și semnificație*, trad. Ştefan Stoenescu, Editura Meridiane, București, 1980

[26] John Berger, *Ways of Seeing*, Penguing Books, Londra, 1972, p. 8

[27] Daniel Chandler, *op. cit.*, pp. 151-160

[28] *Ibidem*

[29] John Berger, *op. cit.,* p.9

[30] Stuart Hall, „Encoding/Decoding", în Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Londra, 2001, 507-518

[31] Clement Greenberg, „Pictura modernistă", *Idea Artă + Societate*, no. 18, 2004

[32] Yve Alain Bois, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge Massachussets, 1993, pp. 65-101

[33] Rosalind Krauss, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Massachussets, 2002, pp. 33-37

[34] *Ibidem*, pp. 37-38

[35] Roland Barthes, *Camera luminoasă*, trad. Virgil Mlesnita , Editura Idea Design and Print, Cluj-Napoca, 2010, p. 23

[36] *Ibidem*, pp. 27-30

[37] Ashley La Grange, *Basic Critical Theory for Photographers*, Focal Press/Elsevier, Oxford and Burlington, 2nd edition, 2007, pp. 83-85

[38] *Ibidem*, p. 96

[39] *Ibidem*

[40] Roland Barthes, *op.cit.*, p. 83

[41] Ashley La Grange, *op. cit.*, p.93

[42] Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, Londra, 2004, p. 24

[43] Rosalind E. Krauss, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Massachussets, 2002, p. 289

[44] Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 287

[45] *Ibidem*, p. 289

[46] *Ibidem*, p. 126

[47] *Ibidem*, pp. 127-128

[48] Noël Carroll, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, London, 1999, pp. 79-86

[49] Francis Halsall, *Systems of Art*, Peter Lang, Oxford/Bern/Berlin/New York/Wien, 2008

[50] Rosalind E. Krauss, *op.cit.*, pp. 246-258

[51] Hans Haacke, citat în Lucy Lippard, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object 1966–1972*, University of California Press, Berkeley, 1997, p. xiii.

[52] *Ibidem*

[53] Jack Burnham, "System Aesthetics", în Donna de Salvo (ed.), *Open Systems: Rethinking Art C. 1970*, Tate Publishing, Londra, 2005, pp. 166–69.

[54]Edward Shanken, *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*, în Michael Corris (ed.), *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. ...

[55] Lev Manovich, "The Avant-Garde as Software", http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/manovich1002/manovich1002.html, accesat pe 4.05.2012

[56] Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols,* Hackett Publishing, 1976, pp. 252-255

[57] Umberto Eco, *Opera deschisă*, trad. Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2006

[58]*Ibidem*

IMAGINE ȘI TEXT: TEORII POST-STRUCTURALISTE ALE ARTELOR ȘI REPREZENTĂRII VIZUALE

Concepte cheie: expresie, imitație, text, plăcere/juisare, simulacru, similitudine, intertextualitate, semnificant "flotant", apropriere, bricolaj, *parergon*, context, încadrare

Instabilitatea semnului vizual și disoluția operei de artă

Ce este post-structuralismul?

Termenul de post-structuralism este mai dificil de definit sau circumscris, atât din prisma autorilor care pot fi asociați acestui termen, printre care sunt de obicei amintiți Jacques Lacan, Michel Foucault, Julia Kristeva, Gilles Deleuze sau Jacques Derrida, cât și a trăsăturilor pe care gândirea acestor autori le-ar avea în comun. Printre acestea, se numără cu siguranță scepticismul cu privire la limitele discursului structuralist și caracterul combinatoriu al metodelor de cercetare utilizate în abordarea obiectelor culturale. În privința reprezentărilor vizuale, ei împărtășesc cu structuralismul încrederea în faptul că înțelesul unei reprezentări nu reprezintă apanajul privat al unui singur autor. Este propriu atât structuralismului de influență saussuriană cât și post-structuralismului să conceapă reprezentarea nu ca pe o reflecție a realității existente, ci ca pe un construct social, fapt evidențiat de însăși natura publică, intersubiectivă a limbajului[1]. Post-structuraliștii se disting însă prin afirmarea neîncrederii în capacitățile teoriei de a cartografia natura realității, taxând abordarea structuralistă drept esențialistă. Ceea ce post-structuraliștii aduc astfel în discuție este dependența teoriei de condițiile particulare în care se situează observatorul. Implicit, ei afirmă implicarea teoriei în relații de putere sau mecanisme ale dorinței care îi limitează radical pretențiile de universalitate. Întrebarea cu privire la identitatea celui care vorbește, precum și la poziția și locul de unde subiectul vorbește devin astfel importante. De asemenea, influența hotărâtoare a poststructuralismului asupra teoriilor artei rezidă în faptul de a fi specificat

caracterul perspectival al noțiunilor de adevăr, și dependența acestora de contextul în care nu doar artefactele culturale, ci și interpretările noastre sunt produse.[2] Prin urmare, post-structuralismul poate fi înțeles mai curând ca o examinare auto-reflexivă decât ca o metodă, criticând pretențiile de raționalitate anistorică a cercetării, precum și cele de adevăr, coerență și înțeles intrinsec al obiectelor cercetate pe care le impută structuraliștilor[3]. Presupozițiile post-structuraliste majore pot fi de asemenea rezumate ca forme de scepticism radical cu privire la noțiunea de subiect, adevăr și universalitate[4].

Pentru anumiți autori asociați post-structuralismului, precum Michel Foucault, modelul lingvistic abordat în dimensiunea sa performativă[5] conduce la afirmarea *discursurilor*, înțelese drept ansambluri de practici lingvistice şi non-lingvistice (acţiuni şi comportamente) ce se constituie în sisteme normative şi coercitive într-o anumită configuraţie istoric variabilă a societăţii. În concepția lui Foucault, discursurile sunt cele care permit anumite forme de cunoaştere şi le inhibă pe altele[6]. Concepția post-structuralistă asupra discursului adaugă înțelesului său primar (acela de expunere despre un anumit subiect) faptul de a constitui "o grupare activă de înțelesuri și valori, dezvoltate și folosite social și instituțional pentru a produce unele transformări în lume"[7]. O caracteristică a concepției foucaldiene despre discurs o reprezintă faptul că discursurile nu doar că modifică conștiințele, oferind o falsă *reflecție* sau o distorsionare ideologică a realității, ci contribuie la structurarea sa efectivă, *constituind* practic realitatea socială[8]. Prin mecanismele instituționale în care acestea sunt inserate, ele contribuie la producerea și disciplinarea subiecților. Discursurile au așadar, ele însele, o viață practică și nu doar o existență teoretică.

În ceea ce urmează, vom căuta să expunem consecinţele majore pe care această turnură a analizelor culturii şi subiectivităţii le-a avut asupra esteticii ca teorie a receptării artistice şi asupra analizei artei contemporane în general. Câteva elemente îmi reţin cu precădere atenţia: critica ideii de autor, critica teoriei expresiei artistice care continuă deconstrucţia subiectivităţii înţeleasă ca origine a acestei expresii, critica imitaţiei prin conceptul de simulacru, care inversează

primatul originalului, a modelului asupra copiei și ridică problema funcției creatoare a repetiției, precum și critica afectului și a interpretărilor de profunzime ce însoțește proliferarea semnelor și a enunțurilor culturale și înlănțuirea lor pe suprafața de inscripție a imaginilor - tablourilor, corpurilor, clădirilor – pe scurt, a tuturor mediilor care permit circulația socială a acestora în calitate de sisteme de comunicare. Vom încerca să sugerăm importanța acestor analize asupra modului în care imaginea artistică este înțeleasă în cadrele unui proces performativ de reprezentare vizuală. De asemenea, vom urmări câteva influențe ale acestor teorii asupra structurii instituționale a artei, îndeosebi asupra muzeului modern de artă ca structură socială deopotrivă autoritară și întemeiată pe presupoziția universalității expresiei și valorii culturale.

Primatul textului și "moartea autorului"

Teoriile lui Barthes cu privire la actul lecturii au susținut în anii șaptezeci ai secolului trecut celebra „moarte a autorului". Această teză trebuie înțeleasă nu atât în raport cu autorul empiric, care, după câte se poate lesne observa, joacă un rol extrem de important în arta contemporană, figura și prezența sa (uneori, chiar fizică, corporală) fiind deseori garantul existenței operei de artă și a valorii acesteia (ca în cazul artei corporale în care corpul artistului joacă rolul de suport și mediu de expresie artistică). Mai curând, teza lui Barthes trebuie înțeleasă drept un principiu limitativ al autorității intenției artistului în gestionarea înțelesului operei de artă, care se degajă de modelul formal al conținătorului formal al unei idei deja constituite în mintea artistului și plasată sau exprimată în operă. Privită conform unui model textual, opera de artă este capabilă să își genereze singură înțelesurile, solicitând astfel cooperarea interpretativă a privitorului pentru activarea și constituirea sa semantică. În acest sens, modelul intenționalist al interpretării estetice și istorice, precum și cel expresiv cu care acesta se înrudește, sunt puse sub semnul întrebării[9]. Ca urmare a intuițiilor semiotice exprimate de Barthes, astăzi, consensul teoriilor artei care vizează interpretarea artefactelor artistice pare a fi mai curând acela potrivit căruia înțelesul operei de artă este mai curând generat de alți

actori în cadrele unui joc istoric şi social care contestă în mod constant consensul social cu privire la anumite semnificaţii sau valori[10].

Potrivit principiilor semiotice descrise mai sus, autorul nu este decât custodele operei de artă înţeleasă drept decupaj provizoriu din reţeaua de forme şi enunţuri ce constituie istoria literaturii (iar prin extensie, a culturii şi artelor vizuale). Argumentele lui Barthes, simple, sunt nu mai puţin convingătoare. Înţeleasă ca o configuraţie lingvistică, o operă de artă operează (adică se comunică) potrivit unui ansamblu de coduri şi de reguli de compoziţie vizuală şi cromatică preexistente. Mai mult decât atât, autorul este numele oferit de cele mai multe ori unui stil, unei maniere de lucru pe care o abreviază[11]. Însă nu autorul ca entitate culturală singulară poate fi considerat responsabil pentru cristalizarea unui stil artistic. Dimpotrivă, articularea unei opere este făcută posibilă de ansamblul culturii în care autorul se situează la un moment dat şi care îi oferă, asemenea limbii, resursele necesare propriei practici artistice.

Odată cu scăderea în importanţă a autorului ca principiu de autoritate semantică univocă, Barthes subliniază autonomia Textului şi importanţa lectorului în procesul receptării. În primul caz, Textul este capabil să semnifice pe baza structurilor sale interne de articulare, a regulilor ce guvernează limbajul şi a posibilităţilor de expresie puse în mişcare în interiorul său. În acest sens, autorul nu poate influenţa decisiv sensul unei lucrări artistice dacă Textul nu o permite, în vreme ce opera poate oferi semnificaţii ce devin lizibile doar în actul lecturii, al interpretării sale active şi creatoare. De pildă, putem găsi într-un portret elemente care indică raporturi de putere pe baza posturii, a indicaţiilor privind statutul social al subiectului portretizat oferite de imagine, a analogiei cu alte portrete similare etc., dar nu putem proiecta asupra lui asocieri de sens nesusţinute de nici un element al imaginii. În acest fel, se degajă şi importanţa lectorului drept *co-producător* al operei.

Privită astfel, însăşi ideea de originalitate dobândeşte un nou înţeles. Ideea kantiană a geniului, ca intuiţie şi spontaneitate creatoare ce depăşeşte simpla construcţie corectă, potrivit unor reguli prestabilite, părând ea însăşi „a oferi reguli naturii"[12], îşi pierde din

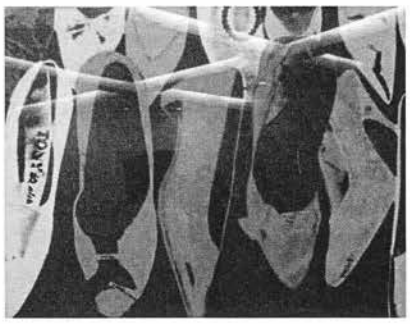
importanţă fără a fi direct contrazisă de spusele lui Barthes. Originalitatea, în acest nou sens, nu constituie decât combinarea interesantă, jucăuşă şi fericită a unor fragmente textuale deschise lecturii şi recombinării lor de către cititori. Ea este însă întotdeauna tributară înaintaşilor, precum şi regulilor genului pe care le poate transgresa, transforma sau extinde. Mai mult decât atât, originalitatea este deopotrivă atributul autorului cât şi a lectorului care sesizează conexiunile semantice şi produce textul în actul lecturii înţeles ca „scriitură".

Estomparea afectului şi fragmentarea subiectivităţii

O altă modalitate de critică a teoriei artei ca expresie pe care o vom analiza în lucrarea de faţă aduce în discuţie relaţia fracturată dintre imagine şi lumea din care aceasta face parte, ca efect al generalizării statutului de simulacru al imaginii artistice în postmodernism, abordată din perspectiva inserţiei postmodernismului în "logica de tip cultural a capitalismului târziu"[13]. Jameson analizează interpretarea oferită de Martin Heidegger picturii lui Van Gogh, potrivit căruia bocancii pictaţi de artistul olandez exprimă un întreg univers de semnificaţii, istoric determinat şi totodată capabil să depăşească limitele acelei vieţi prin faptul că deschide cu sine o "lume a vieţii": lumea muncii ogorului, a trudei ţăranului, a odihnei, aflată în continuă luptă cu materialitatea naturii, a pânzei şi a culorii. Astfel, opera de artă deopotrivă deschide şi păstrează în ascundere respectiva lume. El observă că această interpretare se asociază cu o manieră de lectură hermeneutică – "în sensul în care opera, în aspectul său obiectual, inert, este privită drept indiciu pentru o realitate mai largă pe care o înlocuieşte şi care îi conferă adevăr".[14] Pentru Jameson, acest tip de interpretare nu mai este aplicabil imaginii postmoderne – opoziţie exemplificată de lucrarea *Diamond Dust Shoes* a lui Warhol. În opinia sa, această imagine nu mai oferă nici un loc privitorului în interiorul său. Acesta nu se mai poate identifica empatic cu respectiva imagine prin situarea imaginară într-o lume a experienţei, ci întâlneşte un simplu ecran, o imagine similară vitrinei de magazin în care sunt expuse mărfurile. Colecţia de obiecte pe care le prezintă (fetişuri atât ale mărfii cât şi erotice) nu pot fi plasate în nici o "lume" care să le

poată conține laolaltă. Alăturarea lor este, așadar, superficială, de suprafață, la nivelul imaginii. Prin aceasta, Jameson nu vrea să spună că ele nu pot sta logic împreună, ci faptul că acestea nu pot fi considerate drept urme ale unei existențe concrete, dincolo de imagine. Luate împreună, ele se așează în spațiul expunerii pure, similar unei vitrine. Or, așa cum observă Jameson, fundamentul acestei lumi este unul fotografic – indicat aici prin relevarea negativului alb-negru care subîntinde imaginile viu colorate ale pantofilor.

Vincent Van Gogh, *O pereche de pantofi*, 1885 (sursa: Wikimedia Commons)



Andy Warhol, *Diamond Dust Shoes*, 1980 (Muzeul de Artă Modernă, Nice, foto: Cristian Nae)

Într-adevăr, șocul pe care Warhol îl provoacă provine din expunerea morții "lumii vieții" sub presiunea fascinației exercitată de consumism și publicitate – moartea specifică lumii aparenței care însoțește estomparea afectului – fascinației consumului îi corespunde o afectivitate "rece" – cool. Acest lucru semnalează pentru Jameson deconstrucția conceptului de expresie. În opinia sa, expresia presupune o sciziune în subiect, care se produce în momentul proiectării (cathartice) a emoției înspre exterior. Prin actul expresiei, emoţia este astfel dramatizată, pusă în scenă. Ea presupune faptul că sentimentul interior este astfel externalizat într-o încercare tensionată de comunicare. Or, după cum arată Warhol, conceptul însuși de expresie presupune izolarea monadică a individului, un tip de subiectivitate în care principala problemă este cea a comunicării – sau a imposibilității sale. În opinia sa, concepția artei ca expresie și cea hermeneutică care o însoțește se întemeiază pe câteva mari cupluri opozitive care însoțeau actul hermeneutic: cel al dialecticii esență/aparență, latent/manifest, autenticitate/ inautenticitate.

Analizând tipul de subiectivitate care este presupus de conceptul de expresie artistică, Jameson observă că un nou tip de subiectivitate se construiește după arta Pop, subiectivitate care recuză toate aceste distincții. Astfel, are loc o deplasare fundamentală a preocupărilor cu privire la locul subiectului în societate ce poate constitui un punct de reper în înțelegerea distincției dintre modernitate (care urmărește *alienarea* individului) și post-modernitate (pentru care centrală devine pulverizarea sau *fracturarea* subiectului): "schimbarea în dinamica patologiei culturale poate fi descrisă drept una în care alienarea subiectului este înlocuită de fragmentarea subiectului"[15].

Aici putem vedea și înțelege cel mai bine afirmația lui Jameson potrivit căreia conceptul de expresie, asociat de obicei expresionismului abstract ca descătușare a energiei creatoare a artistului, punere în afară a sentimentelor și emoțiilor sale, devine inadecvat în arta postmodernă, care nu mai face posibilă interpretarea de profunzime sau alegoria, tocmai în măsura în care nu mai caută să exprime ceva îndărătul imaginii, o idee pentru care imaginea ar constitui un simplu canal de comunicare. Imaginea artistică nu exprimă o interioritate gata constituită. Dimpotrivă, ea descrise drept imposibilă articularea unei interiorități – căci ea se reflectă întotdeauna în afară, într-o altă imagine. Este reflexia suprafețelor care trimit mereu la o altă suprafață, în afara unui centru, al unei ultime imagini. În al doilea rând, subiectul însuși este prins în afara sa într-un joc de trimiteri lingvistice, o rețea de enunțuri în cadrul căreia se situează.

Potrivit lecturii oferite de Frederic Jameson imaginea artistică își pierde acum profunzimea, ceea ce face ca aceasta să nu mai permită interpretare, de vreme ce concepte precum *suprafața* și *adâncimea* sunt de acum inaplicabile în descrierea imaginii.

> „Deşi acest tip de moarte a lumii aparenţei este tematizată în anumite lucrări ale lui Warhol (...) aceasta nu mai este, cred, o chestiune de conţinut, ci aparţine unei mutaţii mai fundamentale petrecută atât la însuşi nivelul lumii obiectuale – devenită un ansamblu de texte sau de simulacre – şi în dispunerea [istorică a] subiectului".[16]

În siajul teoriilor post-structuraliste, modelul subiectivității care ar corespunde acestei situații istorice este, așadar, mai curând cel al unei interiorități temporare și instabile, construită din fragmente de limbaj, fetișuri, dorințe fixate sau libere și convingeri fluctuante. Este astfel, mai curând asociat unei subiectivități mereu interconectate cu alte asemenea subiectivități, decât cel al unui receptacul de idei sau a unei surse creatoare dificil de tradus în limbajul articulat al comentariului (care ar cădea în sarcina criticului de artă ca hermeneut), sau al spontaneității acțiunii nestructurate (asemenea unui limbaj al inconștientului) cum uneori a fost interpretată pictura lui Pollock.

Asemănare și similitudine

Una dintre criticile cele mai pregnante ale vechii teorii mimetice înțelese renascentist drept relație de asemănare dintre reprezentarea artistică (imagine) și realitate (referentul imaginii, în care sunt plasate obiectele reprezentate sau descrise de aceasta) este adusă de Michel Foucault într-un text dedicat picturii lui René Magritte. Interpretarea foucaldiană chestionează modelul corespondenței naturale dintre imagine și referentul său, potrivit căruia semnul vizual are o semnificație stabilă și univocă.

Foucault observă, mai întâi, că acest tablou intrigă prin raportul incert între imagine și text, între desenul unei pipe și textul care o însoțește și care neagă ceea ce reprezentarea afirmă, deconspirând astfel pretenția ca regimurile ontologice ale reprezentării și realității să fie echivalente, ca semnificantul vizual să devină ceea ce el reprezintă, să se confunde cu referentul imaginii într-o transparență suverană. Pentru Foucault, această relație multiplă (căci nu se poate spune cu certitudine care este referentul pronumelui indexical „aceasta" din enunțul „aceasta nu este o pipă", imaginea desenată, cuvintele însele sau întreaga configurație picturală) constituie desfășurarea unei tensiuni existente dintotdeauna în artele plastice pe care modernitatea o face să explodeze.

Modelul de la care pleacă Foucault în interpretarea pe care o propune lucrării lui Magritte este cel al caligramelor. Într-adevăr,

acestea constituie un caz particular dar semnificativ al tensiunii dintre text şi imagine, cel al tautologiei, în care textul mărturiseşte ceea ce imaginea exprimă sintetic, dispărând în favoarea desenului atunci când privirea se opreşte asupra conturului de ansamblu şi reapărând în propriile-i drepturi doar cu preţul disoluţiei liniei în semnificantul lingvistic ce compune cuvântul.

> „În felul acesta, caligrama are pretenţia de a şterge, ludic, cele mai vechi opoziţii ale civilizaţiei noastre alfabetice: a arăta şi a numi, a figura şi a spune, a reproduce şi a articula. A imita şi a semnifica; a privi şi a citi"[17]. Prin intermediul acestui model, Foucault enunţă o serie de opoziţii culturale ce se constituie într-un prim principiu subiacent picturii clasice: „separare strictă între semnele lingvistice şi elementele plastice"[18].

Suprafaţa tabloului reprezintă, prin urmare, spaţiul de articulare al acestei tensiuni ireductibile pe care, în opinia lui Foucault, s-a constituit specificitatea picturii moderne. Această tensiune motivează pentru gânditorul francez şi relaţia indisociabilă dintre afirmare şi similitudine, ce constituia convenţia fundamentală a regimului mimetic al reprezentării vizuale şi cel de-al doilea mare principiu al picturalităţii tradiţionale[19]. Orice asemănare a obiectului reprezentat cu obiectul din realitate este, aşadar, înţeleasă ca o afirmaţie. Dacă ruptura cu acest regim poate fi observată în compoziţiile abstracte realizate de Kandinsky prin renunţarea atât la similitudine (obiectele geometrice nu seamănă cu nimic altceva) cât şi la afirmaţie (ele *nu sunt* nimic în afara a ceea ce sunt, elemente ale unei compoziţii dinamice în continuă mişcare), Magritte le disociază prin păstrarea regimului asemănărilor dar negarea afirmaţiei (aceasta *nu este* o pipă), într-un lanţ, de acum, nesfârşit de posibilităţi şi căutări în care tabloul însuşi constituie doar un fragil echilibru.

> „Începând de acum, similitudinea este redusă la ea însăşi (...) Ea nu mai este arătătorul care străpunge, perpendicular, suprafaţa pânzei pentru a trimite spre altceva. inaugurează un

joc de analogii care circulă, proliferează, se propagă şi îşi răspund în planul tabloului, fără a mai afirma sau reprezenta ceva"[20].

Consecinţele acestei rupturi moderne inaugurate de Magritte se vor resimţi ulterior prin punerea în criză a celor două principii mai sus amintite (al excluziunii dintre text şi imagine şi al asocierii reprezentării cu afirmaţia) şi izbucnirea, în imagine, a spaţiului discursiv pe care se sprijinea pictura clasică, chiar dacă ea vorbea în afara limbajului. Iar acest lucru se întâmplă prin dispariţia acelui loc comun în care raporturile dintre imagine şi semne puteau fi refăcute de către privitor.

Pentru a ilustra consecinţele acestei rupturi dintre regimurile vizuale ale artei moderne şi cele ale picturii tradiţionale semnalate de Foucault, unele lucrări realizate de Andy Warhol pot constitui un exemplu nimerit. Imaginile starurilor culturii populare, inserate de artist în serii de apariţii similare (precum dedublarea lui Elvis sau multiplicarea imaginii lui Marylin), asemenea multiplicării imaginilor sticlelor de Coca-Cola. Warhol anunţă faptul că o imagine artistică nu mai trimite decât la un regim al similitudinii în care textul şi imaginea se întrepătrund în loc să se contrazică. Totuşi, în acest caz, rămâne un spaţiu comun care permite rearticularea imaginii ca text, iar acesta este cel al *culturii vizuale*, comune picturii şi publicităţii, comunicării vizuale mediatice şi celei artistice. Mai recent, asocierea dintre textul ca legendă şi imagine în care ambele constituie descrieri imperfecte ale realităţii (afirmaţii ce sunt negate de prezenţa celeilalte) pare a deveni un principiu recurent în arta conceptuală, care, într-o primă fază, pare a reduce imaginea la descrierea sa textuală. Împreună, imaginea şi textul devin ambele afirmaţii incomplete, păstrând doar similitudinea ca fir călăuzitor.

Disoluţia binomului copie-original: simulacru şi simulare

Criza statutului mimetic al imaginii artistice, abordată autoreferenţial în modernitatea interbelică şi în cadrele paradigmei artei abstracte promovate de Clement Greenberg, este accentuată de arta pop ca reacţie la condiţiile estetizării vieţii cotidiene odată cu emer-

genţa publicităţii, pluralizarea mijloacelor de reproducere tehnică a imaginii şi estetizarea crescândă a vieţii cotidiene. Aceste transformări ale modalităţilor de comunicare socială au condus la intensificarea reflecţiei cu privire la modul de existenţă al imaginii în societatea post-industrială.

Unele dintre cele mai importante reflecţii cu privire la această condiţie a societăţii contemporane se regăsesc în scrierile lui Jean Baudrillard, în opinia căruia mijloacele de reproducere a imaginii au condus la o estetizare generalizată a vieţii cotidiene. În opinia sa, mass-media a neutralizat realitatea, reflectând, mascând şi în cele din urmă substituindu-se în întregime realităţii.[21] Printre consecinţele acestei situaţii se numără indistincţia dintre realitate şi imaginar. Odată ce artificiul artistic nu mai poate fi distins de un regim natural care ar preexista imaginii, existând în imanenţa pură a codurilor vizuale situate pe acelaşi plan al reprezentării, distincţia dintre realitate şi imitaţie artistică încetează. Astfel, arta a produs o transformare fără precedent a vieţii contemporane, afectând deopotrivă modul în care ea este produsă şi înţeleasă: "arta a intrat în faza propriei sale reproduceri indefinite: tot ceea ce se dedublează în sine, chiar şi realitatea cotidiană, intră în aceeaşi convulsie sub semnul artei şi devine estetică"[22].

Cel mai limpede exemplu al acestei crize a statutului iconic sau simbolic al semnului este cel al *Cutiilor Brillo* realizate de Andy Warhol. Pe de o parte, se poate observa faptul că, imitând perfect realitatea de consum, *Cutiile Brillo* introduc o imperceptibilă diferenţă sensibilă între artă şi realitate, dar o ireductibilă diferenţă ontologică între cele două regimuri. În mod evident, această diferenţă nu poate consta în calităţile perceptuale ale operei de artă, ci în teoria care o distinge de simplul obiect cotidian, aptă să-i recupereze obiectului *ca imagine* calităţile sale semantice proprii. În acest fel, se suspendă definitiv definirea artei ca imitaţie în sensul său platonician de "aparenţă"[23]. La nivelul semnului, această condiţie poate fi aşadar înţeleasă drept o critică a imitaţiei. În acest caz, generarea sensului are loc prin utilizarea repetiţiei ca operator semantic. Scurt-circuitarea definirii sale în termeni de reprezentare constă, prin urmare, în reprezentarea unei

reprezentări. Pentru a analiza această situație artistică, considerată din rațiuni didactice, exemplară, putem utiliza termenul de *simulacru*. Termenul este utilizat de Platon pentru a distinge iluzia și aparența de realitate. Dacă în *Republica* condamnă artele vizuale pe motivul că acestea ar oferi simple imitații ale realității, la rândul său considerată o palidă imagine a lumii ideilor, în *Sofistul*, Platon introduce ideea potrivit căreia imitațiile se pot distinge de "aparențe" sau simulacre. În primul caz, ele păstrează proporțiile modelului, pe care îl copiază, în vreme ce simulacrele oferă doar iluzia asemănării cu modelul pe care îl copiază pentru a se adecva unui anumit "punct de vedere"[24].

Conform definirii propuse de Gilles Deleuze, simulacrul se întemeiază așadar pe o altă logică a diferenței decât cea a asemănării cu modelul, logică ce susține sensul mimetic al reprezentării. Căci, în acest caz, nu mai putem vorbi despre o relație între original și copie, nici despre o ierarhie ontologică a acestora. Simulacrul este tocmai acea entitate mediană care refuză distincțiile binare și inițiază un regim al indistincției și totodată al virtualității. Spre deosebire de regimul potenței, care există în stare latentă, putând deveni real prin actualizare, virtualitatea simulacrului își construiește propria sa realitate prin realizarea simultană a potențelor, adică prin multiplicarea realității. Astfel, definind simulacrul ca pe o imagine lipsită de asemănare, Deleuze produce o răsturnare a platonismului. El consideră că simulacrul își constituie diferența proprie nu prin raportarea la identitate, precum copia, ci prin raportarea la diferența *repetiției* – diferență a diferențelor.

> „Simulacrul este acel sistem în cadrul căruia diferitul se raportează la diferit prin diferența însăși (...) Sistemul simulacrului afirmă divergența și descentrarea. Singura unitate, singura convergență a tuturor seriilor este un haos informal care le cuprinde pe toate. Nici o serie nu se bucură de un privilegiu în raport cu alta, nici una nu posedă identitatea unui model, nici una asemănarea unei copii. Nici una nu se opune alteia și nu este analogă cu ea. Fiecare este constituită din diferențe și comunică cu celelalte prin diferențe"[25].

Simulacrului îi aparţine aşadar răsturnarea relaţiei dintre copie şi original prin recuzarea asemănării cu un model, precum şi subordonării acestei relaţii logicii asemănării. Concluzia lui Deleuze este aceea că, prin răsturnarea relaţiei dintre copie şi original, părăsim domeniul eticii (al imaginilor bune şi rele) pentru a intra în cel al existenţei estetice[26].

Aceste opinii sunt întărite de Jean Baudrillard, care notează faptul că regimul mimetic este astfel înlocuit de un regim semiotic:

> "judecând la rece, obiectul nu mai are nici un privilegiu de esenţă sau de semnificaţie asupra imaginii. Unul nu mai reprezintă adevărul celuilalt: imaginea şi obiectul coexistă în întindere şi în acelaşi spaţiu logic în care ambele sunt semne (în relaţia lor diferenţială, reversibilă, combinatorie)".[27]

Pentru a exemplifica opiniile lui Baudrillard, arta pop poate fi privită drept o artă a simulării, întrucât modelele sale sunt, în genere, *semne* vizuale, aparţinând registrului mass-media: *icon*-uri, sigle, *logo*-uri, citate culturale. Spre exemplu, Warhol nu reprezintă un portret, ci o *reprezentare* a lui Marylin sau Elvis, împrumutată din imaginarul cotidian al afişelor şi fotografiei publicitare. Reprezentând şi multiplicând o imagine media, el repetă astfel un semn cultural, fără a identifica (expresiv) un individ real. Produce aşadar un simulacru, fără a imita, şi exprimă ceva despre reprezentarea pe care o re-prezintă.

Cât priveşte capacitatea sa semantică, re-prezentarea presupune tocmai repetiţia (nesfârşită) unui semn, care generează şi capacitatea sa auto-referenţială. Remarcând funcţia critică a repetiţiei în serialitatea imaginilor lui Warhol, David Joselit notează în această privinţă faptul că sensul său este acela de a expune mecanismul de producere a sensului unui *icon* media, a cărui valoare nu constă în unicitate, ci în repetiţie, adică în capacitatea sa de a fi recunoscut şi reprodus la nesfârşit. Astfel, obiectul de consum, desprins de funcţia sa imediată şi redus la marca ce-l desemnează, este plasat în sfera valorilor ideologice[28]. Repetiţia este operatorul care permite proliferarea imaginii şi a semnificaţiei. Potrivit observaţiei lui

Baudrillard, în cazul artei pop, însăși cotidianitatea nu înseamnă unicitatea obiectului auratic, ci tocmai *diferența în repetiție*.[29]

În aceste condiții, dificultatea cea mai mare cu care se confruntă artiștii este tocmai dezvoltarea unei critici a simulacrului. Pe de o parte, orice distincţie între fals şi adevărat încetează odată cu inexistenţa unei realităţi subiacente. Căci simulacrul nici nu ascunde o realitate adevărată, nici nu o falsifică, nici nu o deformează, nici nu îi marchează *absenţa*[30]. Pe de altă parte, este imposibil astfel să exerciţi un sistem de putere coercitiv, întrucât simulacrul are propriul său grad de realitate, iar dacă distincţia dintre fals şi adevăr îşi pierde pertinenţa, orice simulare devine realitate şi este tratată ca atare.

Hiperrealism și simulare

În gândirea lui Jean Baudrillard, termenul de hiperrealitate face parte dintr-o serie de concepte asociate efectelor sociale ale simulacrului. Dacă simulacrul desemnează un anumit regim ontologic al imaginii, termenul de "hiperreal" poate desemna efectele simulării în societatea contemporană. Hiperrealul nu doar că înlocuiește realitatea, ci o și intensifică, sub presiunea mijloacelor de reproducere tehnică ce servesc la producerea și menținerea fascinației estetice în sfera vieții cotidiene[31]. Am putea de asemenea înțelege spusele lui Baudrillard prin intermediul lui Frederic Jameson: în societatea hiperreală a consumului generalizat, caracteristică postmodernismului, totul este absorbit într-o imagine.

În arta contemporană, linia deschisă de Warhol se prelungeşte în anii optzeci în hiperrealismul pictural de natură fotografică (cunoscut şi drept fotorealism pictural), care a cunoscut în arta americană o perioadă de glorie prin artişti precum Don Eddy, Richard Estes, Chuck Close sau Duane Hanson. Însuși faptul că pictura hiperrealistă reproduce o imagine fotografică care reproduce la rândul său realitatea subminează idea de copiere a realității datorită intervenției tehnologice, a cadrului fotografic în calitate de mediator între natură și pictură. Intensificând aparenţa vizuală până la punctul unei asemănări indiscernabile cu realitatea descrisă, aceştia simulează o lume a consumului în cadrul căreia obiectul-fetiş şi obiectul-semn proliferează la

nesfârşit. Ceea ce Baudrillard desemnează prin termenul de *hipertelie* drept metastaza lumii contemporane în care obiectele şi semnele se reproduc fără încetare într-o expansiune delirantă a capitalismului globalizant este semnalat, spre exemplu, de sculpturile lui Duane Hanson, reprezentând consumatorul american obişnuit, captiv într-o lume în care sinele individului, somatizat, se dezintegrează sub presiunea expansivă a propriei materialităţi corporale, obiectualizată până la saturaţie.

Lucrările hiperrealiştilor produc, literalmente, o „realitate mai reală decât realul". Însă tocmai acesta este semnul distanţării dintre reprezentare şi ceea ce se află în spatele acesteia. Artiştii hiperrealişti marchează absorbţia realităţii într-o imagine. Totodată, ei marchează excesul de asemănare ce dă naştere jocului similitudinilor, a unei serii de imagini nesfârşite reflectate una în cealaltă (precum vitrinele, suprafeţele polisate ale maşinilor care reflectă întotdeauna alte imagini), fără un capăt şi fără o finalitate. Este tocmai jocul acestor reflecţii, prezent îndeosebi în pictura lui Richard Estes, care, prin tratarea diferită a suprafeţelor creează iluzia că imaginea pictată devine cu adevărat transparentă în raport cu realitatea, transgresând limitele cadrului, ale punctului de vedere din care privitorului îi este oferită imaginea. Pentru Estes, imaginea devine ea însăşi suprafaţă, reflecţie infinită.

Or, tocmai această calitate a imaginii de a şterge graniţele dintre real si imaginar este asociată de Baudrillard halucinatoarei asemănări cu sine însuşi a realului. Însuşi conceptul de fantasmă devine aici inadecvat, căci fantasma presupune o realitate căreia să i se opună – ori ceea ce susţine Baudrillard prin termenul de hiperrealitate generalizată este faptul că realitatea însăşi este o sumă de fantasme care încep să se opună una celeilalte, reproducându-se, dat fiind că trăim deja în *halucinaţia estetică* a realităţii – imagini care se repetă în fluxuri nesfârşite. Ipoteza pe care Baudrillard o pune în joc este, aşadar, aceea a unei estetizări depline a vieţii cotidiene. Astfel, pentru Baudrillard, distincţia dintre imagine şi realitate încetează, întrucât imaginea însăşi iese din jocul reprezentării[32].

În același timp însă, trebuie remarcat faptul că pictura hiperrealistă (sau fotorealismul) utilizează mecanisme prin intermediul cărora atrage atenția asupra propriei condiții de simulacru. De pildă, în *Union Square*, Richard Estes inversează perspectiva liniară, imaginea pictată cu acuratețe iluzionistă părând a converge înspre noi în loc să se îndepărteze, liniile sale să conveargă într-un punct de fugă aflat în interiorul imaginii. Astfel, stabilitatea imaginii pare a se nărui, contribuind totodată la senzația de descentrare a privitorului care nu mai stăpânește astfel câmpul reprezentării[33].

Simulaționism și recodificare

Probabil că cea mai explicită ilustrare a ideii de simulacru se găsește însă în tendințele simulaționiste ale artei americane a anilor optzeci, care integrează *kitsch*-ul ca element de expresie în opera de artă utilizând coduri ale culturii populare și respectiv ale "culturii înalte". Pentru Haim Steinbach, asocierea dintre obiectele de consum și arta minimală produce simple dispozitive de expunere, subliniind profunda complicitate între artă și sistemul spectacular de producție artistică și consum estetic specific artei contemporane americane la aceea vreme. În opinia sa, nu există valoare autentică, această noțiune, de origine modernistă, fiind produsul unei ideologii susținută de un sistem de promovare și de expunere bine definit, asociat sferei mai largi a design-ului și modei. Efectul construcțiilor sale vizuale contradictorii, asociind întâmplătorul și banalitatea readymade-ului cu design-ul minimalist controlat al rafturilor de expunere, este acela de a sublinia totodată contingența valorii și importanța cadrului instituțional care o produce. Lucrarea *Asemănătoare dar diferite* din 1985 plasa pe același plan produse precum pantofi sport Nike și cupe de plastic imitând aurul, ilustrând faptul că cele două serii de obiecte sunt similare în calitate de mărfuri dar diferite în calitate de semne, fiind expuse tocmai pentru a fi consumate ca semne[34].

Artiștii asociați grupului Neo-Geo (Noul Geometrism sau Noul Minimalism), precum Peter Halley sau Christopher Willard, pe de altă parte, au subliniat rolul decisiv al citării și parodiei în producerea noțiunii de originalitate. Utilizând voluntar materiale artificiale (acrilic

și dye-glo, vopsea industrială) și recurgând totodată la reinterpretarea abstractă a unor tablouri precum *Double Elvis* realizat de Warhol, Halley încorporează deopotrivă serialitatea și unicitatea specifică abstracției geometrice, reducând iconografia populară la o serie de relații vizuale care simulează deopotrivă cele două vocabulare istoric legitimate. În pictura sa, nu doar că aceste vocabulare sunt revizitate pentru a lua distanță față de ele, dar dobândesc și noi semnificații, asociate digitalizării vieții contemporane, înregimentării spațiului public în sisteme de control similare raționalității geometrice, contracarate prin indistincta afirmare/negare a acestor spații prin recursul la culori vii, artificiale.

În termeni semiotici, am putea afirma faptul că Peter Halley realizează un act de *recodificare* a unor coduri culturale, prin intermediul cărora semnificația anumitor elemente este alterată prin inserarea sa într-un nou context interpretativ. Din perspectiva unei lecturi sociale a proliferării acestei operații în arta postmodernă, putem nota faptul că:

> „toate tehnicile recuperării depind de o operație dominantă: aproprierea, care reprezintă la nivel cultural ceea ce exproprierea reprezintă la nivel economic. Aproprierea este eficace întrucât procedează prin abstractizare, proces prin care conținutul sau sensul unui grup social este transformat într-o formă generală culturală sau în stil al altuia"[35].

Instabilitatea semnului în cadrul gândirii poststructuraliste

Sistemul binar de caracterizare a semnului inițiat de Saussure conține în sine ideea unității diferențiale a identității semantice, care conduce la instabilitatea semnificației, centrală deconstrucției derridiene. Potrivit acestei concepții, semnificația unui semn nu este stabilă și univocă, fiind dată în sine, odată pentru totdeauna, și în mod intrinsec semnului, ci se construiește în spațiul social, întotdeauna în raport și prin opoziție cu alți termeni. Astfel, deși cuvintele par a avea o semnificație intrinsecă, adică o denotație clară, odată asamblate în enunțuri în cadrul limbajului, fraza sau enunțul poate altera și modifica respecti-

vele înțelesuri. Este binecunoscut faptul că înțelesul la nivelul frazei este altceva decât suma înțelesului termenilor care o compun. Mai mult, această observație conduce la probleme ale utilizării semnelor specifice domeniului pragmaticii. Astfel, de multe ori enunțurile presupun semnificații contextuale, dând naștere unor înțelesuri oblice, de multe ori chiar contrare semnificației literale, ca în cazul ironiei, în care o afirmație precum „este foarte frumos afară" poate desemna într-un anumit context (de pildă, pe o ploaie torențială) tocmai contrariul.

Ideile saussuriene au influențat multe dintre teoriile post-structuraliste privind semnificația. De pildă, dat fiind că sistemul limbii pare a conține în sine posibilități de expresie care exced intențiile de semnificare ale vorbitorilor sau utilizatorilor săi, teoriile structuraliste au considerat că structurile decid înțelesurile și nu subiecții individuali. Sunt însă aceste structuri univoce, au ele limite clar definite și sunt regulile lor permanente? Suspiciunea cu privire la esența și identitatea culturală a acestor structuri semnificante au condus autori precum Jacques Derrida, Jacques Lacan, Julia Kristeva sau Michel Foucault să susțină faptul că sistemele însele se modifică în timp, fiind lipsite de un centru, de o instanță capabilă să întemeieze întreaga construcție pe un teren ferm, pe un principiu ultim, imuabil[36]. Ficțiunea centrului a însoțit multă vreme gândirea metafizică sub forma temeiului, a acelui principiu transcendental, aflat deopotrivă înăuntrul și în afara sistemului. Potrivit lui Derrida, sistemul structuralist este, în esență nelimitat nu pentru că dincolo de granițele sale se mai află ceva indicibil și inefabil, exprimat prin acest temei, ci tocmai întrucât acest temei lipsește. Astfel, discursul post-structuralist se întemeiază pe posibilitatea unor substituții între semnificanți care se produce, asemenea unui joc, proliferând la nesfârșit în absența unui principiu ordonator sau a unui termen ultim care să închidă seria[37].

Astfel, s-a ajuns la o serie de concluzii care au transformat radical teoriile expresiei, care presupuneau existența unui subiect rațional capabil să controleze semnificația enunțurilor sale și care ar fi originea acestor semnificații pe care le concepe în gândire și le exprimă ulterior în semne. Potrivit ideilor post-structuraliste, nu există gândire fără limbaj, căci gândirea nu preexistă, ci se produce odată cu

expresia[38]. Prin urmare, nu putem realiza o reprezentare vizuală fără cunoașterea regulilor de articulare, elementelor de limbaj și a codurilor care ne permit să semnificăm și să construim respectiva reprezentare. În al doilea rând, subiectivitatea nu este un dat univoc, care să se exprime pe sine într-o imagine, ci este la fel de mult produsul retroactiv al interacțiunii expresive cu ceilalți și al producției de imagini. Mai mult decât atât, dacă semnificația unui semn nu este fixă, ea se modifică contextual în funcție de raporturile și termenii în raport cu care este analizată. Așadar, teoriile post-structuraliste asupra înțelesului au subliniat natura *instabilă* a semnificației unei imagini și dependența acesteia de contextul în care este interpretată. Din punct de vedere al teoriei receptării, acest lucru conduce la o interpretare socială, culturală a contextului în care arta este privită și înțeleasă. Efectele estetice ale unei imagini, înțelese ca efecte deopotrivă emoționale și cognitive, depind la rândul lor de modul în care o anumită reprezentare este decodificată, în funcție de contextul social și cultural care condiționează relația estetică. De pildă, clasa socială, rasa și genul privitorului, precum și poziția acestuia în câmpul social vor influența modul în care acesta se raportează la o anumită imagine înțeleasă ca text și integrată într-un discurs cultural.

Consecințele teoriilor saussuriene asupra identității diferențiale a semnului vor submina astfel radical atât teoriile artei ca expresie cât și înțelesul intențional al operei de artă. Potrivit gândirii post-structuraliste, însăși semnificația unei imagini artistice devine produsul interacțiunii intersubiective, al negocierii interpretative dintre vorbitor (sau artist) și interlocutor (sau privitor). Ea nu mai este privită drept produsul univoc al unui act monologic, ci are o structură eminamente dialogică, deschisă interpretărilor și modificărilor cu fiecare nouă conversație sau interpretare. În locul direcției univoce *semnificație codată–decodificare–înțeles*, actul decodificării alterează profund înțelesul inițial, transformându-l totodată. Prin urmare, gândirea deconstructivistă a ajuns să susțină faptul că nu există semnificație în sine, ci numai procese nesfârșite de interpretare a altor interpretări, a căror sumă ideală poate descrie corpusul dinamic al culturii occidentale[39].

Imagine și intertexualitate

Una dintre problemele fundamentale ale analizei structurale privește abordarea textelor asemeni unor structuri închise, discrete, separate unele de celelalte, pentru a se concentra asupra relațiilor interne acestor structuri. Cu toate acestea, s-a observat faptul că în cadrul selecției paradigmatice, operăm substituții care deseori pot depăși cadrele textului propriu-zis. De asemenea, codurile depășesc cadrele textului, circulând și constituindu-se deasupra sau dedesubtul acestora în spațiul social.

Asociind aceste observații, Julia Kristeva a introdus termenul de *intertextualitate* pentru a sublinia faptul că relația autorului cu cititorul unui text este suplimentată în actul lecturii de relația textului cu alte texte[40]. Termenul pare a fi fost utilizat pentru prima dată de Mihail Bahtin în corelație cu dialogismul și caracterul polifonic al operei de artă, opus relației monologice, unidirecționale cu cititorul. Utilizarea motivelor vizuale și înțelegerea lor de către privitor pot fi asociate unei asemenea operații intertextuale, în care un motiv prezent trimite la o imagine absentă, dar în raport cu care imaginea respectivă poate fi înțeleasă. El se poate referi și la fragmente ale unor imagini extrase din cultura populară, care solicită astfel o competență interpretativă privitorului prin identificarea codului și a termenului absent, a discursului din care face parte fragmentul extras.

Extinzând sensul acestui termen la studiul imaginii, Mieke Bal observă faptul că imaginile se pot referi atât la alte texte care le fac inteligibile, cât și la alte imagini, propunând termenul *interdiscursivitate* pentru care intertextualitatea reprezintă un caz particular[41]. În opinia sa, intertextualitatea se poate referi la calitatea semnelor lingvistice pe care un artist vizual le descoperă ca fiind disponibile în alte imagini ale culturii vizuale și pe care, prin actul citării, le alterează iconografic, introducându-le în noi contexte în care dobândesc înțelesuri noi. Această practică destabilizează habitudinile hermeneutice, construind structuri deschise în cadrul cărora sensurile originare pot fi ironizate, inversate sau recompuse. În această categorie pot intra nu doar motivele figurative, ci și principiile vizuale ale formei,

precum linii, culori, clar-obscur, textura suprafeței și diferite concepții asupra perspectivei, privite ca "poziții discursive"[42].

Termenul de intertextualitate poate acoperi mai multe tipuri de raporturi între "text" și exteriorul său. Aceste relații au fost clasificate de Gerard Genette drept *intertextualitate* (cuprinzând încorporarea unor fragmente de text din alte surse prin citare, aluzie, plagiat sau apropriere), *paratextualitate* (desemnând relația textului cu sub-textul său – notele de subsol, uvertura, titlurile, prefețele, descrierile etichetelor operelor vizuale etc.), *arhitextualitate* (auto-desemnarea unui text ca parte a unui anumit gen artistic, de pildă) și, în fine, *metatextualitate* și *hipertextualitate,* formele cele mai răspândite în arta contemporană prin care un text sau o imagine comentează alte texte sau imagini existente, transformându-l, extinzându-l sau modificându-l creator[43].

De la operă la (inter)text: plăcere vs. juisare

O consecinţă importantă exercitată de împrumutul modelului semiologic şi a noţiunii de intertextualitate în sfera analizei estetice a operei de artă o constituie transformarea radicală suferită de cel din urmă termen. Dacă modernitatea poate fi caracterizată, printre altele, printr-un cult al operei, ca entitate culturală autonomă, de sine stătătoare şi auto-suficientă, la care contribuie precum completitudinea formală şi organicitatea compoziţiei, sfârşitul modernităţii coincide cu dezintegrarea Operei sub presiunea limbajului care aduce cu sine incompletitudinea, exterioritatea şi eterogenitatea, polisemia şi dependenţa mesajului de contextul emiterii şi al receptării sale. Astfel, bună parte din modelul „vizualităţii pure" proferat de Greenberg ca model al artei moderne la mijlocul secolului, se prăbuşeşte sub presiunea textuală exercitată de arta conceptuală, care reintroduce limbajul scris şi formele sale cotidiene în sfera artei vizuale.

În aceste condiţii, analizele lui Roland Barthes asupra operei de artă literare dobândesc o forţă de iradiere extraordinară în artele vizuale ale anilor şaptezeci. Printre acestea, ideile sale despre Textualitate ocupă un loc aparte. Textul reprezintă, în concepţia sa, nu atât o caracteristică a avangardei (motiv pentru care el ne avertizează

că există Text şi în arta veche), cât un nou principiu metodologic prin intermediul căruia se pot opera distincţii între diverse tipologii de producţie culturală. Astfel, termenul de text a ajuns să desemneze „un câmp de semne care poate fi lecturat în multiple feluri"[44].

Potrivit lui Barthes, opera se poate distinge de text printr-o serie de criterii, precum obiectul şi metodologia, genul, semnul, lectura şi plăcerea. Conform *obiectului* şi *principiilor metodologice*, opera reprezintă un obiect definitiv, încheiat, „un fragment de substanţă", cu o existenţă materială concretă[45], ce poate fi expus (şi prin urmare, colecţionat). Spre deosebire de aceasta, textul constituie un *câmp metodologic*, ce există în dinamica limbajului, şi poate fi experimentat doar ca proces al producţiei de sensuri, traversând astfel mai multe opere. Potrivit criteriului *genului* artistic, textul este un ansamblu lingvistic ce nu poate fi limitat la un singur gen artistic (în cazul artelor vizuale, pictură sau sculptură), sfidând de asemenea principiile ierarhice existente în cadrul acestora. Simptomul său este tocmai aceea producţie artistică neclasificabilă, aflată la intersecţia dintre genuri (şi, în cazul artelor vizuale, medii), *intergenerică*. De aici urmează şi faptul că el are întotdeauna o caracteristică subversivă[46]. În ceea ce priveşte criteriul *semnului*, dacă opera se poate prezenta ca un meta-semn, deschizându-se cel mult unei lecturi simbolice şi închizându-se asupra unei semnificaţii directoare, Textul este un ansamblu semantic plurivalent, *descentrat*, într-o continuă producere a semnificaţiilor, prin urmare deschis şi niciodată definitiv încheiat. El este constituit „printr-o mişcare serială de variaţii, deconectări şi suprapuneri"[47]. Criteriul *pluralităţii* ne prezintă Textul ca pe o reţea de semnificaţii deschise, ca pe un câmp *intertextual*, lipsit de o origine, în cadrul căruia fragmente de limbaj şi coduri se combină în configuraţii unice şi irepetabile[48]. În fine, conform criteriului *filiaţiei*, opera întreţine o relaţie fundamentală cu *autorul* său, în vreme ce Textul este un sistem de enunţuri culturale ce se articulează într-un câmp deschis, în raport cu care autorii sunt doar gestionari provizorii ai sensurilor şi comunicării artistice. Acest lucru nu înseamnă că nu există autori ai unor lucrări, ci că acestea din urmă sunt simple decupaje într-o reţea de enunţuri ce poate fi recombinată de alţi autori fără ca

aceştia să fi inventat structurile lingvistice şi codurile care o compun, ori configuraţiile (vizuale) la care aceştia aderă.

Pentru a înţelege mai uşor aceste distincţii, am putea recurge la distincția saussuriană dintre limbă (*langue*) şi limbaj (*parole*). Prin analogie, textul constituie punerea în mişcare a unui limbaj ce se raportează întotdeauna la ansamblul limbii (intertextul) fără a-şi fi vreodată autosuficient. Consecinţa politică a acestei teorii, ar fi, în opinia lui Barthes, una social *emancipatoare*. Astfel înţeles, Textul devine „acel spaţiu social care nu lasă nici un limbaj la adăpost sau neatins, care nu permite nici unui subiect al enunţării să ocupe poziţia de judecător, profesor, analist, confesor sau decodor"[49]. Cu alte cuvinte, spre deosebire de efectul reconfortant al operei, care restituie subiectului identitatea sa iluzorie potrivit normelor și codurilor sociale în uz, relația dintre subiectul receptor și text este una de disoluție a fixității ideologic constituite a eului.

Astfel, putem opera distincția dintre operă și text potrivit criteriului modalității de receptare: dacă opera se oferă pasiv spre o receptare distantă, contemplativă, conducându-şi singură cititorii, Textul presupune şi solicită *colaborarea lectorului* la producerea semnificaţiilor şi la „închiderea" temporară a textului, care coincide cu producția operei. De cele mai multe ori, înţeleasă ca Text, opera poate să lase libere în interiorul său niveluri de organizare semantică pentru ca lectorul să poată contribui activ la structurarea sa. Actul lecturii devine astfel nu atât un *consum* al operei, cât un *joc* cu textul.[50] Sub aspect politic, această modalitate de lectură, deopotrivă critică și anarhică, permite eliberarea subiectului receptor de "tirania" ideologică a limbajului, care, prin intermediul codurilor sale recunoscute social, oferă lectorului o plajă determinată de poziții pe care acesta poate să le ocupe ca subiect.

Astfel, distincția dintre text și operă se poate rearticula din perspectiva principiului plăcerii pe care opera şi textul le produc în actul lecturii. Dacă plăcerea estetică oferită de operă este specifică activităţii *consumului*, de ordin pasiv, plăcerea textului este una a *juisanţei*, activă și creatoare, provocată de indistincția dintre operă şi sine sau de imbricarea dintre lector şi operă în calitate de co-

producător al acesteia. Spre deosebire de lectura de plăcere, care caută să decodifice structurile de semnificare existente în text, lectura de juisare dinamitează codurile textuale și produce astfel o proliferare necontrolată a câmpului semantic, care destabilizează deopotrivă poziția de subiect pe care lectorul o ocupă în raport cu textul. Astfel, textul ar aboli distanța socială dintre autori și cititori, lăsând limbajul să circule (literalmente) între subiecți și arhivând astfel transparența, „dacă nu a relațiilor sociale, cel puțin a limbajului"[51].

Arta contemporană ca (inter)text

Pentru a evidenția proliferarea intertextualității în arta contemporană, să luăm câteva exemple care ilustrează, mai întâi de toate, textualizarea imaginii. Această ruptură cu picturalitatea pură a artei americane din anii cincizeci, fie că este vorba de imersivele zone de culoare plasate de Mark Rothko pe suprafața pânzelor sale, fie că este vorba de practica gestualistă a expresiei abstracte operate de Jackson Pollock pe întreaga suprafață a pânzei (*all-over* painting), fără profunzime sau centru compozițional, este instaurată pentru prima dată de arta pop. Acesteia îi corespund introducerea imaginilor preluate din presă, din mediile de comunicare în masă specifice vremii (ziarele, televiziunea, cinematograful) pentru a fi decupate și ulterior, recombinate sau multiplicate (precum în pictura serială realizată de Andy Warhol). În picturile sale, imaginile se desprind de cotidian și realitate și își iau ca referent construcția culturală care le produce ca imagini. O imagine transmite la altă imagine, și asta la nesfârșit. Ce altceva este imaginea lui Marylin, reprodusă de Warhol prin tehnologii ce îi subliniază *artificialitatea* (culoarea excesivă aplicată peste contururile imaginii în mase largi, compacte), decât o imagine de presă, căutată, alterată și modificată pentru a transmite, în cele din urmă esența consumistă a unei mărci? S-a sugerat faptul că cele două părți ale imaginii ar pune în relație viața strălucitoare și tumultoasă și moartea misterioasă a artistei.

În pofida acestor elemente, este dificil de asociat pictura lui Warhol cu Textul barthesian. Căci ea păstrează încă multe aspecte specifice Operei, precum asocierea imaginii cu un anumit gen pictural

(chiar dacă îi dislocă astfel acestuia ierarhiile prin introducerea elementelor mecanice ale serigrafiei), orientarea către consumul pasiv al imaginii sau capacitatea sa de a deschide un câmp de operaţii (care trimite în afara obiectului la masa de enunţuri care compune discursul mass-media) dar şi de a-l închide simultan către sine însuşi, către interiorul tabloului.

Andy Warhol, *Golden Marylin*, 1962 (detaliu, MOMA New York, foto: Cristian Nae)

Frank Polowny, *Imagine publicitară pentru filmul Niagara*, 1952 (detaliu)

Pe de altă parte, elementele intertextuale devin recurente în colajele de imagini ce se juxtapun fără o sinteză interioară în pictura imersivă realizată de James Rosenquist. Tablourile sale de mari dimensiuni, precum F-111, sfidează logica genului pictural situându-se la intersecţia cu pictura murală şi mai târziu, cu instalaţia. Totodată, el incorporează *citate* din cultura vizuală fără ca acestea să se coaguleze într-o unitate superioară, ci mai degrabă într-un câmp metodologic, care invită privitorul să participe la combinarea, raportarea şi corelarea acestora în configuraţii semantice liniare. În tablourile sale, lectura poate începe de oriunde, astfel încât principiul lecturii vizuale de la stânga la dreapta, este subminat fără a fi însă în întregime dezavuat (o asemenea lectură fiind încă posibilă). De pildă, în *F-111*, realizată de James Rosenquist între 1964-1965, imagini clişeu provenite din imaginarul publicitar şi televizual asociate culturii contemporane americane de consum sunt asociate cu fragmente de imagini care se referă la războiul din Vietnam, intersectându-se pe un plan traversat de imaginea iconicului avion de luptă F-111. Aceste fragmente vizuale

fracturează lectura liniară sugerată de silueta aeronavei în zbor, care se zărește pe fundalul acestor imagini.

Potrivit observațiilor lui Mieke Bal, o imagine poate manifesta apartenența la un câmp intertextual de funcționare a codurilor vizuale prin referire la modalități de vizualizare precum perspectivă, iluminare, cromatică etc. De pildă, referințele din sculptura clasică elenistică și renascentistă identificabile în structura compoziției vizuale a fotografiilor lui Robert Mapplethorpe care prezintă nuduri masculine pot fi lecturate drept modalități intertextuale non-figurative prin intermediul cărora puterea și frumusețea corporală sunt glorificate în detrimentul prejudecăților privind identitatea de rasă și de gen. Acestea le completează pe cele figurative, care presupun decodificarea unor motive încetățenite în tradiția portretistică (de pildă, motivul craniului conotând deșertăciunea vieții lumești, efemeritatea plăcerilor și a tinereții).

Unele opere, precum picturile lui John Currin, utilizează intertextualitatea pentru a construi interpretări contemporane ale unor picturi celebre din istoria artei. El alege motive vizuale îndeosebi din Renașterea flamandă și italiană, precum și modele compoziționale (distorsiuni și exagerări anatomice, predilecția pentru o abordare picturală specifică a carnației și a pielii) pentru a construi scene cu încărcătură erotică care pun de asemenea în discuție identitatea sexuală și de gen, chestionând totodată puterea de seducție a imaginilor împrumutate din cultura media.

De la bricolaj la postproducție

Deși este cunoscută în arta modernă prin intermediul ready-made-ului și a colajului, noțiunea de *bricolaj* a fost introdusă de Claude Lévi Strauss în antropologia structurală pentru a desemna crearea de structuri improvizate utilizând materiale pre-existente deja disponibile[52]. Pentru Lévi-Strauss, gândirea mitică se aseamănă bricolajului, reciclând și rearanjând vechi idei și credințe. Acest proces are loc prin utilizarea unor fragmente ale discursului social, construind noi asamblaje din semnificații existente care sunt utilizate asemenea unor semnificanți. În vocabularul semiotic structuralist, acest lucru s-ar

traduce prin faptul că fragmente ale lanțurilor sintagmatice sunt utilizate pentru a construi sisteme de paradigme, care conduc ulterior la noi combinații sintagmatice. După cum observă Daniel Chandler, practica bricolajului operează prin câteva transformări majore ale materialului utilizat: adiție, suprimare, substituție și transpoziție[53].

Noțiunea de bricolaj s-a dovedit importantă în gândirea postmodernă, fiind asociată spontaneității creatoare și contingenței asocierilor culturale, opusă metodei și construcției sistematice. Ea este de asemenea importantă pentru descrierea modului în care practicile artistice asociate postmodernismului au utilizat semnificația anumitor elemente împrumutate din cultura vizuală și din discursul mediilor de comunicare în masă pentru a opera asupra codurilor culturii vizuale, devenită un depozitar de semnificanți culturali. Dacă, în primul caz, utilizarea obiectelor *readymade* împrumutate din cultura cotidiană în noi "asamblaje" poate fi considerată a reveni în cadrul neo-avangardelor prin intervențiile lui Robert Rauschenberg, cunoscut pentru ale sale "combined paintings", în cel de-al doilea caz, putem considera o bună parte din arta postmodernă a sta sub semnul bricolajului.

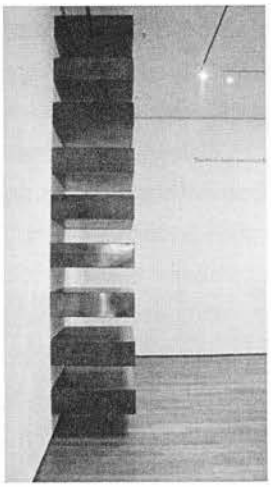
La sfârșitul anilor nouăzeci, Nicolas Bourriaud a propus termenul de "postproducție", împrumutat din vocabularul cinematografic, pentru a desemna modalitatea în care artiștii contemporani înțeleg să utilizeze noile media, în mod similar DJ-ului și programatorului, reciclând și mixând forme ale culturii și intervenind asupra unor opere de artă deja existente pentru a transmite mesaje și a propune moduri de lectură și de percepție diferite, făcând posibile noi experiențe culturale[54]. De pildă, putem nota practica unor artiști precum Douglas Gordon, care intervine asupra filmului lui Alfred Hitchcock modificând durata de expunere la 24 ore, alterând mecanismele cinematice de producere a tensiunii psihice și oferind astfel posibilitatea experimentării scenelor cu o privire inedită care dilată efectele tenebroase ale imaginilor.

Poststructuralism și postmodernism: constituirea "noului" și problema originalității

Ideea de originalitate în pictura modernistă

Această concepție despre cultură ca sistem deschis, care poate integra de acum istoria artei ca repertoriu de imagini *readymade*, conduce la o nouă concepție despre originalitate, specifică post-modernismului. Potrivit lui Krauss, paradigma modernă a artei, în cadrul căreia discursul originalității și-a conturat un rol important, presupune opacitatea semnului vizual, non-transparența și non-reprezentabilitatea semnificantului, precum și reificarea sa în obiectul pictural care produce plăcere vizuală. În acest fel, ea utilizează un cuplu de concepte opozitive precum originalitate-copie, repetiție sau reduplicare, care se susțin reciproc în economia estetică a modernității picturale[55]. Acest discurs postulează posibilitatea ca imaginea, înțeleasă ca o articulare de semne vizuale, să fie în cele din urmă reductibilă la un semnificant prim, nemaintâlnit, ceea ce, în cadrele unei concepții semiotice asupra reprezentării vizuale este de neconceput. Semnele preexistă utilizării lor, chiar dacă semnificația acestora și posibilitățile de combinare sunt supuse unor continue transformări și expansiuni.

Acest lucru se relevă cu adevărat în structura vizuală a picturii moderniste, care renunță la profunzimea iluziorie oferită de perspectiva tridimensională pentru a se concentra asupra suprafeței picturale. O asemenea manieră componistică bazată pe distribuția cromatică și spațială a câmpului vizual în cadrane geometric variabile este specifică la începutul secolului XX picturii abstracte practicate de Piet Mondrian sau, într-o manieră discretă, variațiunilor tonale aproape imperceptibile practicate de Ad Reinhardt în interiorul picturilor sale aparent monocrome. Permițând transformarea cadranului pictural într-un sistem de articulare semantică de tip sintagmatic, "grila" va fi urmată în arta minimală de compoziția serială, favorizând aranjarea obiectelor de tipul "un lucru după celălalt", exemplificată de structurile modulare realizate de Donald Judd.



Donald Judd, *Fără titlu*, 1969 (MOMA, New York, foto: Cristian Nae)

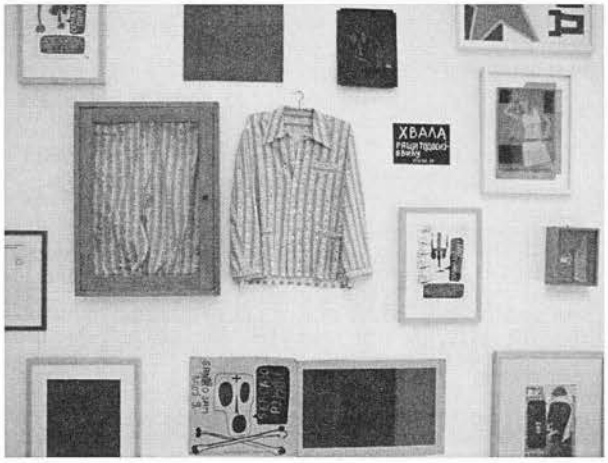
Pentru Krauss, grila pictorială, care se presupunea a reprezenta "gradul zero al compoziției vizuale", locul originar al suprafeței picturale, este, în fapt repetiția unui sistem de semne anterior (harta proporțiilor, sistemul taxonometric care constituie „armătura" compozițională a picturii europene post-renascentiste)[56]. Prin urmare, potrivit interpretării oferite de Krauss, discursul originalității nu este decât o ficțiune a vizibilității pure, construită de estetica modernistă a artelor vizuale, care camuflează caracterul inerent inter-textual al reprezentărilor vizuale.

Citare, parodie și transformare a arhivei culturale

Utilizarea subversivă a citatelor şi preluarea acestora într-o lume a semnelor desprinse de contextul originar al apariţiei lor drept semnificanţi liberi intervine deseori drept o metodă critică în arta postmodernă. Ea a fost utilizată deseori de artiștii din Europa de Est precum Mladen Stilnović, grupul IRWIN, Sandor Pinczehely sau Alexandr Komar şi Vitaly Melamid pentru a desprinde semnificantul de forţa sa ideologică prin decontextualizarea și juxtapunerea lor cu alte semne aparţinând unui regim cu totul diferit[57].

Subliniind caracterul arbitrar al relației dintre semnificant și semnificație, aceste operații semiotice utilizate de artiști au contribuit la transformarea emblemelor ideologice în *"semnificanți flotanți"*, liberi a fi descărcați de semnificația lor din contextul originar de

utilizare și încărcați cu altă semnificație. În cadrul teoriei semiotice, termenul de semnificant flotant sau "vid" desemnează un semnificant lipsit de o referință sau a cărui semnificație este vagă, extrem de variabilă, nespecificabilă sau non-existentă"[58], putând dobândi orice sens care este determinat de o anumită comunitate de utilizatori sau interpreți.



Rasa Dragoljub Todosjevic, *Diary*, 1971-2011 (imagine din expoziția *Light and Darkness of Symbols*, Venice Biennale, 2011, foto: Cristian Nae)

La rândul său, utilizarea parodică a semnelor vizuale a constituit resortul criticii autorității în societatea de consum a anilor șaptezeci-optzeci, fiind considerată capabilă a submina structurile sale de putere și mecanismele prin intermediul cărora valoarea artistică este constituită și reprodusă cultural. Înțeleasă de Linda Hutcheon drept repetiție cu distanță critică, care vizează marcarea diferenței mai curând decât a similitudinii între surse și contexte[59], parodia devine o modalitate intertextuală de articulare a tensiunilor dintre trecut și prezent.

Citarea și parodia, operații importante în arta anilor optzeci orientată către deriziune și critica autorității, au drept precursori montajul dadaist și cel constructivist, care ilustrează capacitatea imaginii de a fi separată de sursa sa originară și de a intra în noi asocieri. Una dintre cele mai elocvente exemple timpurii de utilizare parodică a unui citat vizual apropriat și recontextualizat îl reprezintă L. H. O. Q, un readymade asistat conceput de Marcel Duchamp în 1919.

După cum observa Lev Manovich, montajul succesiv și simultan sunt, încă din practica artiștilor constructiviști precum Dziga Vertov, operații artistice fundamentale prin intermediul cărora realitatea este literalmente construită în arta secolului XX[60]. Astfel, imaginea artistică devine o modalitate de articulare conceptuală, un enunț vizual.

Cum se produce însă noutatea într-un sistem în care arta se confruntă zilnic cu imagini gata produse de industria de consum? Ce rol mai are creativitatea artistului? Potrivit lui Boris Groys, în arta postmodernă noutatea poate fi înțeleasă drept efectul recontextualizării unei imagini din "sfera profană" în "sfera artei", unde dobândește noi înțelesuri[61]. Prin "sferă profană", Groys înțelege sfera cotidianului, neatinsă de efectul transfigurator al artei. Aceasta a ajuns să includă regimul culturii vizuale specifice societății postmoderne: imaginile vehiculate de mass-media și publicitate, spectacolele și semnele vizuale specifice culturii populare etc. Într-un al doilea sens, noutatea poate fi asimilată transformării creative a citatelor provenind din repertoriul de imagini al istoriei artei. În sensul lui Boris Groys, noutatea în arta postmodernă nu mai reprezintă un criteriu de evaluare al operei de artă ce poate fi raportat exclusiv la figura artistului, a creatorului, ci reprezintă rezultatul unui proces de interpretare care presupune utilizarea enormului depozitar cultural care ni se prezintă astăzi sub forma unei „arhive culturale": totalitatea semnelor care constituie din punct de vedere cultural tradiţia istorică în care trăim, istoric ordonată. Arhiva poate fi astfel „reală, finită, mărginită", conţinând materialitatea reală sau ideală a operelor de artă şi a enunţurilor despre acestea, indiferent de forma de existenţă a operelor.[62] Prin fiecare operație de recontextualizare a semnelor vizuale specifice culturii populare în cadrul "culturii înalte", arhiva culturală își modifică granițele și consistența: ea se extinde de acum asupra unor regiuni anterior inaccesibile și permite interpretări și semnificații noi ale acestor angrenaje discursive.

În acest context, se poate observa faptul că, pe de o parte, citarea și apropierea, înțelese ca procedee de recontextualizare semantică a unei imagini, devin operațiile artistice privilegiate prin intermediul căreia opera de artă se recompune pe sine ca model

intertextual și își afirmă specificitatea și originalitatea în câmpul mai larg al culturii vizuale contemporane. Pe de altă parte, trebuie observat faptul că această condiţie istorică, recuperată prin intermediul unei operaţii centrale – *aproprierea*, devine prin chiar repetiţia sa o abstracţie. Cu toate că aceste procedee artistice pot fi interpretate în contextul societăţii de consum occidentale specifică anilor optzeci, precum și intensificării raporturilor artificiale cu mediul înconjurător prin intermediul tehnologiei (specifice transformării iremediabile a naturii în cultură), după cum observă Hal Foster, ele comportă și riscul abordării artei ca pe un fenomen anistoric, producând un anumit model de comportament istoric.

> „Acest model poate fi denumit *convenţionalist* (...) întrucât a tins să trateze toate practicile artistice drept semnificanţi flotanţi de manipulat, convenţii an-istorice de consumat. Nefiind restricţionat de nici un stil, convenţionalismul a tins să reducă aceste practici la abstracţii, la adevărate simulacre".[63]

Apropriaţionismul și critica originalităţii

Poate că utilizarea cea mai frapantă a acestor idei în practica artistică se remarcă în utilizarea teoriei despre „moartea autorului" în cadrul tendinţelor apropriaţioniste specifice, de pildă, operelor lui Sherrie Levine. Seriile sale de lucrări *Fără titlu*, marcate însă cu faptul că reprezintă citate supradimensionate, ce corespund întregii „opere" prin marcatorul temporal și de filiaţie „după" (de pildă, „după Edward Weston", după Marcel Duchamp etc.) transformă imaginea împrumutată într-un element al unui nou text, construind un nou enunţ vizual. Operaţia sa transformă opera în text, transmiţând la complexul culturii vizuale din care face parte și la o întreagă serie de operaţii succesive care îi constituie instanţa auctorială. Însă, în pofida încrederii lui Barthes în capacitatea emancipatoare a culturii privită ca Text, desprins de figura comercială a autorului menit să garanteze un regim de circulaţie a limbajului ca marfă, acest proces de volatilizare, abstractizare și dematerializare a producţiei artistice în arta anilor

optzeci susține, de fapt, convertibilitatea valorii de cult a imaginii în valoare de expunere și aceasta din urmă, în valoare de schimb.

Tot în lucrările sale, înțelegerea autorului ca funcție discursivă, semnalată de Michel Foucault drept una dintre cele mai importante transformări survenite în cultura occidentală, devine o problemă presantă: ce anume oferă titlu de proprietate asupra unei imagini, și de ce putem spune că citarea într-un nou context și pentru un nou public poate intra într-un nou raport de atribuire, legitimând astfel constituirea unui nou autor („Sherrie Levine"). Importanța lui Levine poate fi înțeleasă mai cu seamă drept chestionare a modului în care conceptul de "originalitate" este construit în ansamblul culturii occidentale. Intervențiile sale asupra lui Van Gogh interoghează modul în care numele devin descrierea unui set de proprietăți stilistice, garantând postum autorului notorietate. În acest fel, ea indică sistemul economic complex ce însoțește atribuirea valorică și semnalează rolul important pe care autorul îl joacă în acest sistem comercial.

Într-unul dintre proiectele sale artistice faimoase, Levine re-expune *Fântâna* lui Duchamp în calitate de sculptură modernistă - *Fountain (After Marcel Duchamp*), 1991, accentuând prin poleirea urinoarului turnat în serii de bronz valoarea sa comercială ca operă de artă. Prin duplicarea obiectului inițial, care servea inițial drept suport al unui gest subversiv la adresa instituțiilor de artă, convențiilor artistice dominante și normelor bunului gust, Levine transformă celebrul *readymade*, cu pretenții antiestetice și pur conceptuale, într-o sculptură modernistă, estetizând-o și subliniind astfel caracterul de imagine iconică în cultura contemporană și importanța sa pentru constituirea neo-avangardelor și a artei contemporane. Prin turnarea sa în bronz, material nobil specific realizărilor finisate în sculptura tradițională, ea oprește, totodată, proliferarea seriilor, reducând *readymade*-ul la statutul de materie primă a unor intervenții artistice ce redescoperă caracterul auratic al unicatului, asociat de Walter Benjamin valorii de cult a obiectului. Astfel, lucrările sale pun în scenă nu doar problema reproductibilității mecanice specifice noilor medii precum fotografia, ci și generalizarea *readymade*-ului în cultura contemporană profund afectată de postmodernism.

Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 (sursa: Wikimedia Commons)

Sherrie Levine, *Fountain (After Marcel Duchamp)*, 1991, detaliu afiș Christie's, Geneva (foto: Cristian Nae)

Potrivit acestei perspective, orice nou enunț se înscrie într-un câmp intertextual mai larg, conform modelului palimpsestului înțeles drept o țesătură de citate provenind din multiple surse culturale[64]. Astfel poate fi înțeleasă afirmația lui Douglas Crimp potrivit căreia acest tip de artă "nu mai caută origini, ci structuri de semnificații: în spatele fiecărei imagini există întotdeauna o altă imagine.[65]

Critica ideii de *origine* (și implicit, a metodei biografice și genealogice în istoria și teoria artei) merge chiar și mai departe: seria „După Edward Weston" reprezintă un grup de fotografii ale fiului artistului, Neil, pe care Levine le decupează pentru a marca doar torsul acestuia, și apoi, și le însușește în mod ostentativ. Datorită asemănării posturii personajului din fotografii cu un tors din Grecia Antică sau, mai apoi, cu nenumăratele copii romane, Levine subminează până și ideea conform căreia Weston ar fi originea imaginii menționate[66].

O modalitate interesantă de lectură a criticii autorului din perspectivă feministă ridică problema deconstrucției Subiectului și Autorului în cheie psihanalitică, privind-o ca pe o deconstrucție a autorității paterne. O asemenea lectură este facilitată de Barthes însuși, care descrie relația autorului cu opera nu doar în termeni legali, ci și în cei parentali, subliniind faptul că textul se poate citi fără inscripția Tatălui[67]. Astfel, după cum sugerează Craig Owens, discursul lui Sherrie Levine utilizează indistincția dintre copie și original, serie și unicat, autor și producător și subminează acest sistem binar de opoziții conceptuale pentru a critica autoritatea Tatălui, relevând astfel, în

termenii lui Jacques Derrida, structura logocentrică și falocentrică care guvernează discursul esteticii și al istoriei artei occidentale[68]. Această lectură este întărită de Michael Archer, care subliniază faptul că deseori, artista americană se orientează către copierea anumitor lucrări de Kandinsky, Van Gogh, Fernand Léger şi alţii, sugerând faptul că aspectul problematic al originalității în discursul teoretic al artei moderne porneşte de la faptul că nu oricui i-a fost permis să fie original.

Pierderea originii: fragmentare și alegorie

Deși practica bricolajului este asociată îndeobște cu construcția unor noi sisteme de semnificare, Craig Owens a observat de asemenea faptul că mare parte din arta postmodernă utilizează asamblaje semantice pentru a construi opere constitutiv plurale, care permit două interpretări simultane și ireductibile una la cealaltă. Desemnând acest procedeu retoric de redare concretă a unei idei drept alegorie, Owens observă faptul că alegoria a fost suprimată în arta modernă, pentru a reveni după cel de-al doilea război mondial prin lucrări în care "forma" și "conținutul" sunt păstrate într-o tensiune și inadvertență structurală care favorizează indecidabilitatea sensurilor unei imagini, forma nefiind niciodată "transparentă" în raport cu "conținutul" său[69]. Această opacitate a imaginii distinge utilizarea alegorică a fragmentului de lectura sa ca simbol: în vreme ce simbolul păstrează o relație structurală cu întregul, permițând substituirea sa metonimică (partea substituindu-se întregului), alegoria introduce un surplus de sens în cadrul acestor substituții, proiectându-se pe sine asemenea unei metafore[70].

În cadrul structurilor alegorice, "un text este citit prin intermediul altuia, oricât de fragmentară, intermitentă sau haotică ar fi relația acestora. Paradigma operei alegorice este palimpsestul."[71] Astfel, alegoria devine "modelul oricărui comentariu, al oricărei critici, în măsura în care acestea sunt implicate în rescrierea textului primar în termenii înțelesului său figural"[72].

Printre trăsăturile alegoriei în arta contemporană se numără aproprierea, lucrul cu imagini confiscate, prin intermediul căruia artis-

tul se poziționează ca interpret al culturii. O altă marcă a alegoriei este propensiunea anti-narativă, prin intermediul căreia momentele ale unei posibile relatări sunt fixate într-un moment ambiguu, indecis. În termeni semiotici, putem desemna tendința alegorică drept inducerea unei lecturi paradigmatice a corespondențelor între diversele coduri vizuale prezente într-o imagine în locul unei lecturi sintagmatice care să corespundă unui lanț sau unei succesiuni logice de evenimente. [73]

Ambiguitatea constitutivă a portretelor și "naturilor moarte" realizate de Gerhard Richter între 1962 și 1968 poate fi asociată alegoriei datorită mai multor caracteristice ale acestor picturi. Pe de o parte, ele utilizează fragmente ale unor fotografii de presă și fotografii de familie aflate în albumul său personal, însă tratarea acestor fragmente prin pensulații care defocalizează imaginea, ștergând granițele dintre figură și fond, precum și absența unor date suplimentare cu privire la proveniența acestor imagini transformă picturile în cifruri ilizibile care replică mecanismele uitării și reamintirii, chestionând pretențiile de veridicitate ale picturii istorice.

Una dintre lucrările sale emblematice, *18 Octombrie 1977*, construiește o serie de imagini dedicate evenimentelor tragice petrecute în Germania în acel an. Cele 15 tablouri care compun seria utilizează imagini preluate din presă și din arhivele poliției, descriind nu atât actele de teroare produse de grupul extremist Baader-Meinhoff, cât mai degrabă circumstanțele incerte în care aceștia au fost găsiți morți în celulele lor. Reprezentarea cadavrelor și celulelor goale, precum și a unor imagini funerare obturează detaliile morbide și articulează un atlas de imagini fără a compune totodată o secvență narativă. În încercarea de "a picta ceea ce nu poate fi pictat", Richter realizează o critică a istoriei înțeleasă drept catastrofă colectivă[74].

Pentru a conchide, s-ar putea afirma că specificitatea alegoriei în arta postmodernă constă în faptul că artistul nu mai restaurează o origine pierdută, ci adaugă imaginii sensuri mereu noi, menite să suplinească absența originii. Această turnură rezultă în incapacitatea imagini artistice de a sintetiza fragmentele pe care le conține, sau totalizării unei semnificații din pluralitatea interpretărilor posibile ale acestei imagini. Ea expune astfel o absență constitutivă în relația dintre

formă și înțeles, o ambiguitate indecidabilă. Cu alte cuvinte, alegoria desemnează procesul de interpretare prin intermediul căruia o imagine trimite întotdeauna în afara sa, fără a limita câmpul asocierilor și fără a permite replierea acestora asupra unei singure interpretări coerente. Reprezentarea artistică ar rămâne astfel constitutiv scindată, fracturată și incompletă.

În mod evident, asistăm la o problematizare radicală a noțiunii de origine, precum și a ideii de unitate în arta contemporană. Fragmentul în arta contemporană deopotrivă înlocuiește și șterge urmele imaginii originare pe care o interpretează. El expune nu autonomia, auto-suficiența și transcendența imaginii artistice, ci mai curând contingența acesteia, insuficența și lipsa de transcendență pe care o poartă cu sine.

Deconstrucția prezenței

Text și context

Atacând limitele stabile ale textului ca entitate culturală distinctă, noțiunea de intertextualitate problematizează distincția dintre „interior" și „exterior". Nu putem ști cu siguranță când începe și când se termină un text. După cum ne indică Daniel Chandler, această perspectivă asupra comunicării este cu precădere sugerată de noile medii. Putem să ne gândim, de pildă la modul de structurare a mesajului televizat ca la o „curgere de imagini și sentimente", utilizând descrierea lui Raymond Williams, mai curând decât ca la o serie discretă de texte[75].

Acest tip de problematică a făcut obiectul analizelor deconstructiviste operate de Jacques Derrida. Pentru Derrida, influențat de Sausurre, dar și de Nietzsche, cultura occidentală, de tip metafizic, a funcționat prin intermediul unor cupluri de concepte aflate în relație de opoziție, privilegiind întotdeauna un termen în detrimentul celuilalt. Acest sistem a privilegiat esența în detrimentul aparenței, și, sub influența platonismului, gândirea în detrimentul limbajului, semnificația în detrimentul semnificantului, oralitatea în detrimentul

scriiturii. Acest sistem se întemeiază pe presupoziţia prezenţei, căutând un temei sau fundament al acesteia în cuvântul rostit. Acesta este motivul pentru care Derrida consideră cultura occidentală ca fiind „logocentrică"[76]. Într-un sens mai extins, logocentrismul acoperă privilegiul oricărui termen din aceste serii de concepte opozitive (precum suflet/trup, conţinut/formă, inteligibil/ sensibil, transcendental/empiric, peren/efemer etc.)[77]. Sarcina deconstrucţiei ar fi să suspende aceste opoziţii, demonstrându-le contingenţa şi dependen-ţa reciprocă a termenilor conform unei logici a indeterminării ("nici x – nici y") şi a terţului inclus (de tipul "şi x- şi y"), fără a le suprima sau sublima într-un al treilea termen asemenea dialecticii hegeliene.

Astfel, în loc să propună gândirea absenţei ca o negaţie a prezenţei, Derrida propune să gândim prezenţa în termenii absenţei generalizate: ca pe un sistem de diferenţe, în care semnificaţia fiecărui element este simultan prezentă şi ocultată, amânată, prin referirea constantă la alte elemente care constituie un lanţ semantic virtualmente infinit. Derrida denumeşte procesul de semnificare *diferanţă* (*différance*): simultan amânare a sensului şi diferenţiere a semnului. Fiecare element, este constituit prin referire la urma lăsată în el de alte elemente ale secvenţei sau sistemului. „Această înlănţuire, această ţesătură, este textul, care este produs doar prin transformarea altui text"[78]. Prin organizarea diferenţelor şi urmelor, operaţie deopotrivă spaţială şi temporală pe care Derrida o numeşte „spaţiere", textul produce diferenţa, în sensul activ al acestui termen[79].

Una dintre consecinţele semnificative ale gândirii lui Derrida constă în subminarea distincţiei dintre text şi context. Îndelung citatele sale afirmaţii „nu există ceva în afara textului"[80] şi „nu există decât context"[81], aparent contradictorii, atrag atenţia asupra faptului că, departe de a fi un dat cultural care predetermină textul, înţeles ca spontaneitate creatoare, contextul însuşi este un construct social, multiplu şi schimbător, fiind rezultatul operaţiilor de interpretare care selectează datele relevante şi plasează opera în raport cu aceste elemente.

Această interpretare a condus la consecinţe semnificative în domeniul istoriei artei, propunându-se termenul (activ) de „încadrare"

pentru a înlocui termenul static de „context" (social, politic etc.) al producţiei, expunerii sau receptării unei opere de artă[82].

Operă şi încadrare

De asemenea, Derrida a criticat rolul secundar al ornamenticii atribuit de Immanuel Kant în *Critica facultăţii de judecare* în raport cu aspectele formale ale conţinutului operei[83]. Pentru a identifica rolul constructiv al cadrului, Derrida recurge la distincţia dintre operă (*ergon*) şi ornament (*parergon*), pe care o recuză, susţinând faptul că rama nu doar intensifică experienţa estetică a operei, ci contribuie activ la construirea înţelesului acesteia. Astfel, Derrida recuză o serie de diferenţe precum formă/materie, figură/fond, judecată estetică/ judecată cognitivă etc. Alături de critica adusă astfel esteticii formaliste, considerată a se susţine pe o opoziţie neconvingătoare între formă şi conţinut, precum şi între experienţa estetică şi lectura semantică, deconstrucţia practicată de Jacques Derrida a atras atenţia asupra rolului activ al cadrului în construcţia operei de artă. Potrivit unei lecturi informate de aceste observaţii, Victor Ieronim Stoichiţă a trasat o genealogie a conceptului modern de tablou, urmărind modalităţile în care imaginea artistică îşi negociază statutul în raport cu diversele sale funcţii precum cea devoţională, iluzionistă sau socială, conceptul iniţial de tablou descompunându-se în genuri precum natura moartă, peisajul sau portretul care iniţial erau lipsite de autonomie. Astfel, geneza naturii moarte ca gen artistic reprezintă autonomizarea unei secţiuni marginale a tablourilor devoţionale, a unui *parergon*, care serveau iniţial la separarea imaginii sacre de cea care descrie un spaţiu profan[84].

Totodată, lecturile lui Derrida au adus în atenţie modalităţile în care discursul istoriei artei şi cel curatorial formatează percepţia şi înţelegerea operei de artă. Aceste observaţii au reliefat importanţa discursului interpretativ în medierea artei contemporane şi au oferit modalităţi de critică a discursului cultural dominant, fiind asociate criticii ideologiei şi teoriei foucaldiene a discursului. Astfel, critica instituţională a anilor optzeci practicată de Michael Asher a indicat faptul că ceea ce distinge între artă şi non-artă nu este decât efectul

discursului artistic și a modului în care atenția estetică, informată de o anumită teorie a artei, este îndreptată asupra unor obiecte, decupate și încadrate conform acestor "modalități de a percepe" viața cotidiană. Acest lucru a determinat-o pe Andrea Fraser să considere că întreg dispozitivul muzeal reprezintă un sistem de încadrare discursivă, subliniat prin activități precum medierea și educația artistică, prin intermediul cărora arta este investită cu valori ideologice[85]. În opinia lui Fraser, instituția, privită ca discurs, este compusă dintr-un ansamblu de practici "internalizate, întruchipate și performate de subiecți", internalizate în "competențe, modalități conceptuale și moduri de a percepe care ne permit să producem, să scriem despre și să înțelegem arta, sau pur și simplu să o recunoaștem"[86]. Prin intervenții performative asupra acestor structuri discursive pe care le replică și le oglindește critic, Fraser a reliefat mecanismele de articulare a acestor valori, precum și procesele prin intermediul cărora aceste valori se naturalizează.

O bună parte din teoria post-colonială și din cea de orientare feministă, precum și din practica artistică influențată de aceste discursuri critice au recurs la deconstrucția modelelor "logocentrice" (înțelese de asemenea drept modele "falocentrice" sau asociind logocentrismul cu superioritatea rasei albe) din arta occidentală modernă. Astfel, decada anilor optzeci în arta feministă poate fi situată sub semnul unor practici creative care au apropriat imaginarul mass-media, utilizându-l pentru a sublinia relațiile de putere prin intermediul căreia femeia este codificată din punct de vedere social și pentru a reconfigura însemne ale puterii. De pildă, unul dintre pionierii noilor media și artei video, Dara Birnbaum, a descompus în secvențe narative serialul de televiziune "Wonder Woman", popular la aceea vreme și a construit un nou montaj (*Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978-1979), selectând și juxtapunând doar scenele în care femeia se transformă în super-erou. Astfel, Birnbaum a expus modul în care, într-un discurs aparent emancipator este implicată o logică "falogocentrică" în care femeia rămâne secundară în raport cu masculinitatea, supusă privirii dominator masculine (în haine ce îi subliniază lascivitatea, eroina se învârte, cu mișcări similare unui dans,

performând o narațiune simplă în care, în mod magic, salvează eroii de sex masculin).

Aceste idei au fost absorbite în practica artistică în multiple moduri. Spre exemplu, elemente deconstructive pot fi regăsite în lucrarea *House (Casă)* concepută de Rachel Whiteread în 1993, care a construit un mulaj după interiorul unei întregi case victoriene, ultima dintr-un șir de case din East End, Londra, demolate de autorități: conceptul de urmă, precum și destabilizarea relației dintre interior/ exterior (turnarea în negativ), dintre monumental și efemer. Intervențiile arhitecturale realizate de Gordon Matta Clark, îndeosebi prin relevarea spațiilor existente în interiorul clădirilor. Prin decuparea unor elemente care pun în evidență structura arhitecturală a anumitor edificii, Matta Clark pune în evidență procesul de "spațiere" prin intermediul cărora elementele sale sunt articulate. El afectează nu atât forma, cât compoziția unei clădiri, fără însă a o deturna sau desatabiliza și fără a pune în evidență contradicțiile interne ale unei clădiri, asemenea unor operații deconstructiviste autentice.

Reducând opera de artă vizuală la un șablon compozițional serial predeterminat, Daniel Buren a subliniat rolul decisiv al amplasării operei, al contextului instituțional și a modului în care aceasta este încadrată în procesul de constituire a valorii artistice și chiar în cel de legitimare a caracterului artistic al unui obiect. După cum a observat Benjamin Buchloh, imaginile produse de Buren nu funcționează autonom, asemenea unor simboluri ce pot fi desprinse de cadrul lor, ci mai curând indexical în raport cu contextul instituțional în care sunt situate. Contextul determină dacă imaginile sale sunt sau nu obiecte artistice, iar poziționarea lor în raport cu celelalte elemente ale contextului expozițional le determină semnificația. În alte situații, intervențiile sale pot fi considerate a genera operații de încadrare a arhitecturii și spațiului public.

De pildă, în expoziția *Within and Beyond the Frame* (*În interiorul cadrului și dincolo de el)* produsă la galeria John Weber din New York în 1973, Daniel Buren a realizat nouăsprezece bannere identice dintre care nouă au fost expuse în cadrul galeriei și nouă în afara acesteia,

unul dintre acestea fiind expus în cadrul ferestrei, conectând astfel spațiul public și spațiul galeriei.

De asemenea, multe dintre instalațiile artistice realizate în scopul criticii politicii reprezentărilor anumitor colectivități, precum instalațiile realizate de Fred Wilson în decursul anilor nouăzeci, au pus de asemenea în evidență faptul că *display*-ul expoziției de artă reprezintă un puternic mecanism semantic, care transformă înțelesul obiectelor care sunt prezentate publicului. Astfel, practici artistice recente, care includ *design*-ul unor spații ambientale din cadrul expoziției artistice, propunând locuri de socializare, sau chiar *design*-ul expozițional și practicile curatoriale pot fi de asemenea analizate prin intermediul operațiilor de încadrare.

---

[1] Stuart Hall,„The Work of Representation", în Stuart Hall (ed.), *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications, Londra/Thousand Oaks/New Dehli, 2003, p.15

[2] Barbara Fawcett, "Post-structuralism", în Lidia M. Given (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research*, vol. 2., Sage Publications, Londra, 2008

[3] Robert Young, "Post-structuralism. An Introduction", în *Untying the Text. A Post-structuralist Reader*, Routledge, Londra/New York, 1981, pp. 7-8

[4] Dan Eugen Rațiu, *Disputa Modernism-Postmodernism,* Editura Dacia, Cluj, 2001, pp. 93-95

[5] Pentru asocierea dintre modelul performativ al utilizării limbajului și teoria foucaldiană a discursului vezi, de pildă, James D. Marshall, "Performativity: Lyotard and Foucault through Searle and Austin", *Studies in Philosophy and Education*, 18 (5), 1999, pp. 309-317. Această concepție va fi hotărâtoare pentru analizele ulterioare desfășurate de Judit Butler cu privire la construcția performativă a identității de gen ca identitate culturală. Pentru o analiză a acestor raporturi vezi și James D. Loxley, *Performativity*, Routledge, Londra/New York, 2007, pp. 112-139.

[6] Michel Foucault, *Ordinea discursului*, trad. Ciprian Tudor, Eurosong & Book, București, 1998, pp.

[7] Jonathan Harris, *Art History: Key Concepts*, Routledge, Londra/ New York, 2006, p.98

[8] *Ibidem*

[9] *Ibidem*, p.167

[10] *Ibidem*, p. 168

[11] Roland Barthes, „Death of the Autor", în *Image. Music. Text*, traducere de Stephen Heath, Fontana Press, Glasgow, 1977

[12] *Ibidem*

[13] Frederic Jameson, "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism", în Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism. A Reader*, Harvester Wheatsheaf, Londra, 1993

[14] Frederic Jameson, "Deconstruction of Expression", în Charles Harrison și Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Wiley-Blackwell, Oxford, 1999, p. 1076

[15] *Ibidem,* p. 1079

[16] *Ibidem*, p. 1077

[17] Michel Foucault, „Aceasta nu este o pipă", în *Ce este un autor? Studii și conferințe*, trad. Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Idea Design & Print, Cluj, 2004, p. 16

[18] *Ibidem*, p.31

[19] *Ibidem*, p. 23

[20] *Ibidem*, p. 30

[21] Michel Camille, "Simulacrum", în Robert S. Nelson și Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, p. 43

[22] Jean Baudrillard, "The Hyper-Realism of Simulation", în Charles Harrison și Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Wiley-Blackwell, Oxford, 1999, p. 1051

[23] Arthur C. Danto, *Philosophizing Art. Selected Essays*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles/Londra, 2001, p. 81

[24] Platon, "Sofistul", în *Opere Complete*, vol. 6, trad. Contantin Noica, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pp. 317-319

[25] Gilles, Deleuze, *Diferență și repetiție*, trad. Toader Saulea, Editura Babel, București, 1995, pp. 425-426

[26] Gilles Deleuze, *Logic of Sense*, Columbia University Press, New York, 1990, p. 207

[27] Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, Comunicare.ro, București, pp. 146-147

[28] David Joselit, *American Art since 1945*, Thames and Hudson, Londra, 2005, p. 65-66

[29] *Ibidem*, p. 151

[30] Jean Baudrillard, „The Precession of Simulacra", în Charles Harrison și Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2003, pp. 1001-1002

[31] Jean Baudrillard, "The Hyper-Realism of Simulation", în Charles Harrison și Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Wiley-Blackwell, Oxford, 1999, pp. 1050- 1051

[32] Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra în Charles Harrison și Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2003, p. 1001

[33] Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996, p. 141

[34] Hal Foster *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004, p. 601

[35] Hal Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, The Bay Press, Washington, 1985, p. 168

[36] Jacques Derrida, "Structura, semnul și jocul în discursul științelor umane", în *Scriitura și diferența*, trad. Bogdan Ghiu si Dumitru Țepeneag, Editura Univers, București, 1998, pp. 375-391

[37] *Ibidem*

[38] Această teză, cunoscută sub denumirea de ipoteza Shapir-Worf, este importantă pentru gândirea deconstructivistă și fundamentează întreaga gândire post-structuralistă. Pentru o discuție a acestor idei în sfera literaturii vezi Jonathan Culler, *Teoria literară*, trad. Mihaela Dogaru, Editura Cartea Românească, 2003, p. 70

[39] Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 2007, pp. 227-281

[40] Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Litterature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980, p. 60

[41] Mieke Bal, *Quoting Carravagio. Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, 2001, p.10

[42] *Ibidem*

[43] Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, Routledge, Londra/New York, 2002, p. 206

[44] Jonathan Harris, *op. cit.*, p. 170

[45] Roland Barthes, „From Work to Text", în Josue V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Poststructuralist Criticism*, Cornell University Press, 1979, p. 74

[46] *Ibidem*, pp. 75-76

[47] *Ibidem*, p. 77

[48] *Ibidem*, p. 78

[49] *Ibidem*, p. 83

[50] *Ibidem*, pp. 81-82

[51] *Ibidem*, pp. 82-83

[52] Claude Lévi-Strauss, *Gândirea sălbatică*, trad. I. Pecher, Editura Polirom, Iași, 2011,

[53] Daniel Chandler, *op. cit.*, p. 206

[54] Nicolas Bourriaud, *Estetica relațională. Postproducție,* trad. Cristian Nae, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2005

[55] Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 160

[56] *Ibidem*, p. 161

[57] Vezi în special Misko Suvaković, "Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans" și Peter Gyorgy, "Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism", în Ales Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londra, 2003, pp. 90-134 și 175-207

[58] Daniel Chandler, *op.cit.*, p. 74

[59] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, University of Illinois Press, Chicago, 2000, p. xxii

[60] Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2001

[61] Boris Groys, *Despre Nou. Eseu de economie culturală,* trad. Aurel Codoban, Idea, Cluj-Napoca, 2003

[62] *Ibidem*, pp. 55-56

[63] Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century,* The MIT Press, Cambridge Mass., 2006, p.89

[64] Roland Barthes, "From Work to Text", în Josue V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Poststructuralist Criticism*, Cornell University Press, 1979

[65] Hal Foster *et. al., Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004, p. 580

[66] *Ibidem*, p. 580

[67] Roland Barthes, "From Work to Text", în Josue V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Poststructuralist Criticism*, Cornell University Press, 1979

[68] Craig Owens, „The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", în *Beyond Recognition:Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londra, 1994, pp. 166-191

[69] Craig Owens, "The Allegorical Impulse, Part 2", în *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londra, 1994, p.81

[70] Craig Owens, "The Allegorical Impulse, Part 1", în *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, pp. 57-64

[71] *Ibidem*, p. 54
[72] *Ibidem*
[73] *Ibidem,* p. 57
[74] Robert Storr, *September: A History Painting*, Tate Publishing, Londra, 2010, p. 52; Benjamin Buchloh, "A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*", *October,* vol. 48, 1989, p. 97
[75] Daniel Chandler, *op. cit.*, p. 203
[76] Jacques Derrida, *On Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & Londra, 1976, p. 23
[77] Johnattan Culler, *On Deconstruction*: *Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 2007, p. 93
[78] Jacques Derrida, *Positions*, University of Chicago Press, Chicago, 1981, pp. 38-40/27-28
[79] *Ibidem*
[80] Jacques Derrida, *On Grammatology*, pp. 158-159
[81] Jacques Derrida, „Afterword: Towards an Ethics of Discussion", *Limited Inc.*, Northwestern University Press, 1988, p. 136
[82] Mieke Bal și Norman Bryson, „Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, vol. 73., no.2, 1990, pp. 174-298
[83] Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp. 61-69
[84] Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii epocii moderne*, trad. Andrei Niculescu, Editura Humanitas, București, 2012
[85] Andrea Fraser, "From Critique of Institutions to an Institution of Critique", în John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurich, 2006, pp. 123-135
[86] *Ibidem*, p. 130

IMAGINE, DISCURS, PUTERE: TEORII POST-STRUCTURALISTE ALE ARTELOR ȘI REPREZENTĂRII VIZUALE

Cuvinte cheie: cunoaștere/putere, discurs, funcția-autor, aparat disciplinar, tehnologie estetică, panoptikon, heterotopie, arhivă, critică instituțională, rizom, striat/neted, teritorializare, geografie relațională

Arheologia discursului și genealogia puterii: Michel Foucault

"Savoir/pouvoir": discursul estetic și analiza puterii

În pofida supozițiilor esteticii moderniste, pentru care activitatea de contemplare a operei de artă este una primordial vizuală și autonomă în raport cu practicile sociale, teoriile foucaldiene privind arheologia discursului și genealogia puterii, care au atras atenția asupra relației inextricabile dintre cunoaștere și putere, au subliniat și rolul formator al instituțiilor de artă în gestionarea relației artistice. Acestea determină modul în care obiectele artistice sunt încadrate, influențând receptarea estetică și interpretarea semantică a operei de artă. Astfel, potrivit teoriilor artei influențate de gândirea foucaldiană, modalitatea în care ne raportăm la operele de artă și felul în care le privim nu sunt neutre. Comportamentul nostru estetic și receptarea artistică care se conformează acestui cod sunt influențate, codificate și gestionate de mecanisme și "tehnologii" de reprezentare care fac ele însele parte dintr-un ansamblu mai larg de practici sociale. Acestea vizează, în cele din urmă, însăși producerea subiectului modern. Din perspectivă foucaldiană, teoria estetică este ea însăși un discurs, a cărui geneză istorică și funcționare socială se cuvin analizate.

Modul de analiză practicat de Foucault este el însuși sinuos și discontinuu. Acest mod de analiză poate fi astfel pus în relație atât cu teoria critică, mai precis, cu critica ideologiei, cât și cu discursul psihanalitic – psihanaliza explicând, de pildă, modul în care procesele sociale descrise de Foucault pot fi articulate subiectiv, iar teoria critică explicând modul în care ideologia produce subiectivitate[1]. Din punct de vedere metodologic, opera lui Foucault poate fi împărțită într-o

perioadă arheologică, orientată către descifrarea relației dintre cunoaștere și putere, "a structurilor și regulilor prin care cunoașterea este constituită" și identificarea "configurațiilor discursive" care au marcat cultura occidentală, o perioadă genealogică, orientată către descifrarea modului în care puterea, se exercită la nivel social în cadrul diverselor configurații istorice și a modului în care ea traversează instituțiile și o ultimă perioadă în care genealogia devine o "hermeneutică a subiectului", vizând modalitățile în care subiecti-vitatea este produsă în cultura occidentală prin acțiunea micro-fizică a puterii[2]. Cu toate acestea, câteva presupoziții rămân constante în analizele foucaldiene dedicate societății și culturii. Printre ele se numără ideea, de inspirație nietzscheană, împărtășită cu autori precum Louis Althusser sau Judith Butler, potrivit căreia subiectul este un construct istoric, el nefiind originar, ci mai curând un efect al diverselor discursuri și practici non-discursive care vizează supunerea individului. A fi constituit ca subiect înseamnă totodată a te constitui ca supus unei anumite configurații sociale a puterii.

Una dintre cele mai semnificative transformări operate de gândirea foucaldiană privește însuși termenul de putere. În concepția lui Foucault, puterea nu este înțeleasă în sens pasiv, ca un drept de proprietate sau ca ceva posedat de clasele dominante, ci în sens activ, ca o strategie performativă, o acțiune care se exercită prin intermediul unor individizi și rețele instituționale. Puterea poate fi gândită așadar ca un set de relații, dispersate în întreaga societate[3]. Prin urmare, vorbim mai curând despre *raporturi de putere*, multiple și diferite, decât despre Putere în sens substantival. Așadar, în loc să posede puterea, Statul mai curând o construiește, organizând relațiile dintre indivizi și poziționându-i în raporturi care permit dispozitivelor instituționale să funcționeze. Aceste moduri de organizare și raporturile care se constituie în raport cu ele sunt variabile istoric. În al doilea rând, el insistă asupra faptului că exercitarea puterii nu poate fi gândită în afara unei contra-acțiuni, a unei forțe reactive, capabilă să opună rezistență. Cu alte cuvinte, rezistența individului este înscrisă în constituția raporturilor de putere[4].

În al treilea rând, privită ca un raport de forțe, puterea nu se exercită în mod simplu asupra indivizilor, ci mai curând, le folosește

corpurile pentru a se exercita asupra acțiunilor altor indivizi, constrângându-le, limitându-le sau transformându-le, iar în unele situații, chiar determinându-le[5]. În această privință sens, o altă idee importantă în analizele receptării artei din perspectivă foucaldiană este aceea a constituției deopotrivă disciplinare și biopolitice a puterii. Puterea nu reprezintă o instanță monolitică, care ar acționa ierarhic, doar din exterior, ci se constituie dintr-o rețea difuză de "tehnologii" și "aparate", de practici și discursuri, care sunt distribuite "capilar", asemeni unei rețele în spațiul social. Astfel, puterea poate de asemenea acționa orizontal, prin intermediul subiecților, traversându-le corpurile și acaparându-le viața, a cărei gestiune constituie obiectul ultim al tehnologiilor biopolitice. Puterea se branşează şi se articulează întotdeauna pe corp, care este psihologizat şi normalizat[6]. Aceste analize vor constitui resursele unor importante studii asupra corpului în teoriile contemporane ale artei.

Nu în ultimul rând, este important de menționat faptul că, pentru Foucault, există o relație indisociabilă între cunoaștere și putere. Cunoașterea și puterea formează un binom (*cunoaștere/putere*), în sensul în care cunoașterea nu este dezinteresată, ci producția de cunoaștere este ea însăși o parte a luptei pentru putere și vizează sporirea forței. Organizarea cunoașterii produce efecte sociale și structurează relații de putere. La rândul său, puterea nu se poate exercita fără cunoaștere, și vizează cel mai adesea un anumit mod de gestiune a informației. Astfel, Foucault dezvoltă noțiunea de discurs, ca modalitate de structurare a cunoașterii independentă de agenții individuali care participă la viața culturală și care participă la structurarea relațiilor de putere dintr-o societate.

Ce se înțelege însă prin *discurs*? Într-o primă instanță, putem defini discursul drept seria enunțurilor produse într-o cultură, abordate în materialitatea lor, și care, funcționând împreună, produc efecte sociale și constituie o modalitate de a controla și determina cunoașterea[7]. Potrivit unei alte definiții, discursul poate fi privit drept "un grup de enunțuri care structurează modul în care un lucru este gândit și modul în care noi putem acționa pe baza acelei gândiri"[8]. În acest sens, termenul de discurs se referă mai curând la ansamblul de reguli, istoric variabil și finit, care structurează enunțurile într-o

anumită perioadă istorică și le determină existența decât la o sumă de enunțuri particulare. Astfel, discursul poate fi înțeles ca un sistem care structurează modul în care percepem realitatea[9]. Aceste reguli decid asupra importanței anumitor enunțuri, le păstrează pe unele în circulație prin practici precum comentariul sau disciplinele de studiu dedicate unor anumite enunțuri (de pildă, departamentele de studii literare sau istoria artei), le exclud pe altele din ansamblul celor semnificative.

Discursurile nu pot fi separate de anumite instituții, care selectează enunțurile și servesc la producerea unui mod specializat de cunoaștere. De asemenea, una dintre ideile directoare ale analizei foucaldiene este aceea că, prin intermediul discursului, puterea nu are doar o funcție represivă, ci și una *productivă* – puterea produce subiecți, iar prin fixarea subiectivității asupra corpurilor, indivizi. Astfel, deși împărtășește interesul pentru analiza efectelor interacțiunii sociale și a distribuției puterii, Foucault se distinge de marxismul tradițional, interesat de aspectele opresive ale puterii de stat, insistând asupra modului în care puterea pătrunde în toate aspectele vieții cotidiene și asupra modului în care individul îi poate opune rezistență.

Aspectul productiv al binomului cunoaștere/putere poate fi sesizat și la nivelul efectelor discursului în sfera artei. De pildă, în situația sistemului artistic modern, criticii de artă, curatorii, istoricii și "iubitorii de artă" sunt tot atâția subiecți ai discursului estetic ca tip de cunoaștere artistică specializată. Ei sunt constituiți prin adoptarea unei anumite "atitudini estetice", adică a unui tip de comportament artistic și de raportare la rezultatele practicii artistice. Concomitent, accepțiunea termenului de arte vizuale cu care operăm se transformă. "Arta" nu mai desemnează o anumită categorie de imagini, ci se definește drept un ansamblu de forme de cunoaștere, instituții, subiecți și practici care conclucrează pentru a defini anumite imagini ca fiind artă și a le exclude pe altele din această sferă culturală[10].

Din această perspectivă, reverberațiile teoriei foucaldiene a discursului în câmpul teoriei artei privesc în primul rând îndeosebi demistificarea cadrelor moderniste ale practicii artistice. Potrivit metodei arheologice practicate de Foucault, discursul modern al esteticii și teoriei artei trebuie "provincializat". Cu alte cuvinte, el

trebuie recunoscut ca un discurs limitat din punct de vedere istoric, cu o geneză și funcții proprii, și nu ca o paradigmă universală de apreciere a artei. Astfel, discursul estetic și analiza estetică a operei de artă poate fi astfel abordat ca un simplu mod discursiv printre altele posibile, și analizat în raport cu alte discursuri precum cel economic, politic etc., precum și în relație cu alte practici non-discursive contemporane acestuia. Odată ce autonomia operei de artă și relația sa privilegiată cu creatorul său este destituită în favoarea unei perspective asupra producției artistice înțeleasă ca ansamblu de practici discursive, unele dintre fundamentele materiale și presupozițiile esteticii moderniste se dovedesc a fi la rândul lor simple tehnologii retorice menite să producă un anumit tip de subiectivitate.

Subiectul ca efect discursiv

Una dintre cele mai importante consecințe ale perspectivei foucaldiene asupra culturii vizuale actuale o constituie transformarea radicală a noțiunii de subiect. Asemeni altor autori asociați gândirii post-structuraliste, modelul cartezian al subiectivității, discutat în introducerea acestei lucrări, cât și cel transcendental, specific idealismului german modern, sunt recuzate în favoarea unui constructivism radical.

În opinia lui Foucault, încetățenită în studiile asupra culturii vizuale prin autori precum Johnatan Crary, subiectul care observă nu este decât:

> "un efect al unui sistem ireductibil eterogen de relații discursive, sociale, tehnologice și instituționale. Nu există subiect observator înainte de instituirea acestui câmp în continuă transformare"[11].

Acest lucru poate fi înțeles în mai multe moduri. Din punct de vedere epistemic, ea dislocă centralitatea sinelui în raport cu lumea, transformându-l, printr-o operație de inspirație nietzscheeană, într-un efect al limbajului și relațiilor de putere, precum și al acțiunilor sociale. Aceasta înseamnă nu doar faptul că sinele individual nu mai are întâietate în fața devenirii sociale, ci și faptul că nu mai poate oferi un funda-

ment epistemic, fiind, dimpotrivă rezultatul unor operații tehnologice și discursive, mediate de instituții, desfășurate în câmpul social. Din punct de vedere ontologic, el înseamnă, de asemenea, că sinele nu *este*, ci o anumită configurație de dispoziții, comportamente, cunoștințe, precum și o sumă de roluri și poziții sociale, se internalizează, ne devine proprie, fiind astfel pasibilă de transformări radicale. În câmpul teoriei artei aceasta dislocă privitorul stăpân pe sine din locul său central în raport cu imaginea pe care o contemplă, atrăgând atenția asupra faptului că imaginile pe care le privim ne afectează, contribuind la modelarea sinelui, dar și asupra faptului că actul de a privi face el însuși parte din anumite ritualuri sociale prestabilite, imaginea artistică fiind parte a unei tehnologii de putere instituționalizate.

Nu în ultimul rând, din punct de vedere istoric, această idee implică faptul că însăși noțiunea de subiect este produsul unei anumite configurații istorice mobile, care se apropie de sfârșit. Această idee a "morții subiectului", înțeleasă ca sfârșit al acestei noțiuni ca fundament epistemic, însoțită de disoluția paradigmei culturale în cadrele căreia a fost instaurată, poate fi descrisă cel mai bine prin imaginea figurilor efemere desenate pe nisip la malul mării, oferită de Foucault însuși la sfârșitul operei sale *Cuvintele și lucrurile* și devenită imediat celebră[12].

Ce este un autor?

O primă consecinţă a acestor transformări operate asupra câmpului producţiei artistice o constituie chestionarea conceptului de autor. Asociat, în mod organic, personalităţii creatoare a artistului în manieră vasariană – şi de multe ori, în calitate de agent creator, sinelui profund sau intuiţiei geniale a artistului, conceptul de autor se detaşează de persoana care îl întruchipează. Care sunt însă raţiunile genezei acestui concept? De ce a apărut el în cultura occidentală, când și-a făcut apariția și ce funcții a îndeplinit în câmpul social? Cu alte cuvinte, cărei distribuții a puterii i-a servit?

Concepţia despre autor proferată de Foucault este, fără îndoială, una nominalistă. Terenul pentru o asemenea mutaţie fusese deja pregătit de suspiciunea produsă de psihanaliză, marxism şi voinţa de putere nietzscheană cu privire la „adevăratul" subiect al vorbirii.

Acestea au observat că, de multe ori, în persoana autorului pot acţiona, asemenea unui ventriloc, forţe obscure care motivează, de cele mai multe ori inconştient, structura şi însăşi apariţia unui enunţ, pentru care opera de artă constituie un caz, ce-i drept, de o complexitate sporită, însă de o aceeaşi natură. Analiza pe care Foucault o propune se desprinde însă de întrebările tradiţionale de tipul „Cine a vorbit cu adevărat? Chiar el, nu altcineva? Cât de autentic şi de original? Şi cât din natura sa cea mai profundă a exprimat în discursul său?", întrebări fireşti pentru o asemenea concepţie asupra relaţiei dintre artist şi autor. Foucault inversează relația dintre autor și discurs, acordând centralitate discursului ca ansamblu anonim de practici enunțiative și relegând autorul într-o poziție secundă, de marginalitate. Elementul fundamental al analizei sale nu mai este așadar subiectul care vorbește, ci discursul, înțeles ca entitate deopotrivă ideală și materială care circulă în spațiul social și pentru care însuși subiectul (și condiția subiectivității) constituie o situaţie particulară, un anumit amplasament al discursului, o funcţie ce poate fi îndeplinită de mai mulţi indivizi. Prin urmare, devin semnificative întrebări precum „care sunt modurile de existenţă ale acestui discurs? De unde a fost el proferat, cum izbuteşte să circule şi cine poate să şi-l însuşească?"[13].

În raport cu discursul, autorul devine o simplă funcție a acestuia. Devenit un *nume propriu* și totodată o *descriere definită* (X, adică autorul lucrărilor A, B, C...) „autorul" desemnează, pentru Foucault, mai puţin personalitatea (profundă sau conştientă) a artistului, cât rezultatul, efectul unei construcţii teoretice care asignează o serie de produse culturale unui nume propriu. În acest fel, funcția discursivă descrisă de termenul "autor" stabileşte un fundamental raport de *atribuire*[14] cu o serie de enunţuri culturale: este entitatea căruia i se atribuie producţia şi circulaţia unui ansamblu enunţiativ. Numele propriu, ne informează Foucault:

> „joacă, în raport cu discursul, un anumit rol: asigură o funcţie de clasificare; un astfel de nume permite regruparea unui anumit număr de texte, delimitarea lor, excluderea unora, opunerea lor altora. În plus efectuează o punere în raport a textelor între ele"[15].

Aceste raporturi pot fi „de omogenitate sau de filiaţie, de autentificare a unora prin altele, de explicare reciprocă sau de utilizare concomitentă". Prin urmare, putem considera că autorul, ca nume propriu, joacă rolul unei *funcţii discursive*. De aceea, Foucault va vorbi mai curând despre *funcţia-autor* decât despre simplul concept auctorial şi va avea în vedere condiţiile care fac posibile apariţia şi dezvoltarea unei asemenea funcţii.

Analiza acestei funcţii oferă informaţii preţioase despre rolul său cultural. Astfel, aflăm faptul că prezenţa acestui concept în relaţie cu un discurs determină apariţia şi circulaţia unui anumit tip de discursuri în spaţiul social. Printre modalităţile de exercitare ale funcţiei-autor mai sus amintite (prin activităţile de clasificare, de ordonare, de relaţionare a textelor), se mai pot aminti cea de diferenţiere a discursului artistic de cel cotidian. În cel din urmă sens, prezenţa funcţiei-autor asigură statutul diferit al unei anumite vorbiri de cele care se desfăşoară constant în spaţiul social, le marchează şi le selectează. Prin extensie, acelaşi lucru este valabil şi în cazul imaginilor artistice, privite ca „texte" sau „enunţuri", în comparaţie cu cele desfăşurate în spaţiul cotidian prin intermediul altor reţele de comunicare.

Concluzia provizorie a unei asemenea analize este aceea că „numele autorului nu trimite, asemenea numelui propriu, din interiorul unui discurs către individul real şi exterior care l-a produs, ci circulă, într-o oarecare măsură, la limita textelor, pe care le decupează, cărora le urmăreşte contururile, cărora le manifestă modul de a fi sau, măcar, le caracterizează"[16]. Cu alte cuvinte, el marchează apariţia unui anumit ansamblu discursiv şi statutul său în cadrul unei anumite societăţi şi al unei culturi. Şi caracterizează modul de existenţă şi de funcţionare al anumitor discursuri în spaţiul social, spre deosebire de altele care nu au autor (şi printre care Foucault menţionează scrisorile, contractele juridice, *graffiti*-ul etc.)

În genealogia pe care o operează acestei funcţii, Foucault semnalează faptul că ea apare concomitent cu instaurarea unui anumit regim al proprietăţii la sfârşitul secolului al XIX-lea, precum şi faptul că acesta este *un principiu variabil cultural şi istoric* care nu se exercită în mod *omogen* asupra tuturor discursurilor. El constituie un *construct*

raţional ce urmează reguli stricte de analiză, decupare şi reconfigurare a textelor potrivit unor domenii ale culturii (astfel încât se poate observa diferenţele de construcţie ce însoţesc figura autorilor de filozofie şi pe cea a artiştilor vizuali, de pildă, ca autori ai operelor de artă). De asemenea, el apare drept principiul de omogenitate a unor serii de producţii culturale, limita lor. El este, cu alte cuvinte, principiul de individuaţie al „operei", ca ansamblu de produse enunţiative culturale. În fine, Foucault semnalează faptul că însuşi conceptul de autor, ca figură istoric constituită, marchează o discontinuitate în modul de raportare modern la două tipuri de discursuri: cel ştiinţific şi cel literar. Constituirea acestui concept în cultura occidentală poate fi astfel asociată genezei subiectului şi centralităţii omului în cadrele epistemei moderne, motiv pentru care discursul literar este nevoit să poarte un nume propriu, spre deosebire de cel ştiinţific, care devine tot mai anonim. Această centralitate se poate explica prin transformarea statutului semnului, care dă naştere tehnologiilor comentariului şi disciplinei hermeneuticii moderne[17].

Consecinţele genealogiei foucauldiene a conceptului de autor asupra esteticii şi domeniului istoriei artei sunt multiple. Printre acestea, se numără fisurarea tradiţiei interpretative care leagă noţiunile de autor şi operă într-o relaţie *expresivă*, opera fiind considerată expresia interiorităţii. Căci această relaţie se dovedeşte deopotrivă rezultatul unor operaţii interpretative complexe desfăşurate de criticii şi istoricii de artă. Aşadar, este impropriu să evaluăm o operă de artă în interiorul Operei unui autor ca şi când aceasta din urmă ar constitui o entitate de la sine înţeleasă, aşa cum semnificative devin elipsele acestuia în sistemul de funcţionare artistică şi estetică a artei înainte de începuturile modernităţii. Devine astfel importantă o arheologie a picturii care ar demonstra faptul că aceasta nu este o simplă transcriere a "murmurului autorului" în culori şi linii, ci reprezintă *un mod de cunoaştere*, "o practică discursivă materializată în tehnici şi efecte"[18].

De pildă, studiind geneza conceptului de autor în practica fotografică din modernitatea secolului al XIX-lea, care ridică probleme de clasificare atât în raport cu genurile picturale tradiţionale (distingând şi comparând categoriile "peisajului" şi "vederii"), clasificarea acestor imagini drept „operă de artă" asociată unui corpus

auctorial mai poate fi explicată, după cum sugerează Rosalind Krauss, și prin interesul juridic pentru dreptul de proprietate intelectuală manifestat în modernitate[19]. Într-un sens mai larg, conceptele de operă și autor presupun activitatea gestionării și separării culturale a sferelor discursive (în speță, a discursului artistic de celelalte tipuri de discursuri), care slujește implicit la ierarhizarea producției culturale. Analiza foucaldiană a discursului ne ajută astfel să chestionăm categoriile artistice prin intermediul cărora clasificăm și evaluăm obiectele și imaginile artistice din perspectiva genezei și funcției lor discursive.

În fine, am putea asocia interesul lui Foucault pentru descentralizarea rolului autorului în economia producției artistice cu interesul studiilor vizuale pentru modul în care subiectivitatea privitorului este constituită prin intermediul imaginilor. Astfel, concepția kantiană despre facultățile și structurile transcendentale ale judecății estetice este înlocuită, într-o concepție foucaldiană, de interesul pentru modul particular în care imaginea contribuie la constituirea subiectivității prin intermediul unor tehnologii specifice care presupun astfel distribuția socială a puterii.

Desigur, s-ar putea ridica întrebarea cu privire la măsura în care Foucault aderă aici la o concepţie structuralistă ce reduce autorul la un simplu rol ca adevărat agent în cadrul structurilor. Un posibil răspuns ar putea semnala faptul că interesul lui Foucault este mai curând acela de a degaja condiţiile istorice de posibilitate ce au permis ca această figură funcţională să apară, să instituie un anumit mod de cunoaştere şi să se exercite în cultura occidentală decât acela de a apela la structuri fixe și deja constituite – altfel spus, de a accepta diacronia în sânul sincronicității. Indeniabil însă, discursul pare a se constitui pentru el în *configuraţii discursive*, ansambluri de enunţuri şi de practici coagulate şi gestionate de anumite instituţii care joacă un rol similar structurilor în teoria structuralistă a ştiinţelor umaniste şi sociale, însă al unor structuri mobile şi în continuă transformare istorică, asupra cărora ne vom opri în cele ce urmează.

Instituțiile artistice ca aparate disciplinare

Ideea potrivit căreia arta poate fi privită și ca un sistem instituțional constituie astăzi un truism. Rolul instituțiilor de artă în definirea artei, în legitimarea artefactelor culturale care primesc acest nume prin intermediul unui set de convenții și proceduri sociale de investire cu autoritate, precum și în legitimarea valorii artistice este astăzi indeniabil, influențând autori precum George Dickie în construcția unei teorii instituționale a artei, potrivit căreia arta nu există în afara unui sistem instituțional care încadrează artefactele și specifică modul în care le privim[20]. Mai mult, ideea potrivit căreia opera de artă depinde de un sistem de producție, circulație, mediere, expunere, receptare, colecționare și arhivare dezvoltat, incluzând alături de artiști o întreagă rețea de patroni, comanditari, critici de artă, curatori, colecționari, galeriști etc. a condus la analiza acestor structuri asemeni unui sistem auto-organizat, care a primit denumirea de "lumea artei"[21]. Astfel, în opinia lui Howard S. Becker, arta este o activitate colectivă care ascultă încă din modernitatea timpurie de principiile diviziunii muncii[22].

Dacă pentru autori precum George Dickie sau Howard Becker sistemul instituțional reprezintă o condiție a receptării estetice și legitimării artefactelor culturale care contribuie la ierarhizarea și clasificarea acestora, fiind analizat asemenea unei structuri categoriale neutre, alte voci au subliniat faptul că instituțiile de artă sunt inevitabil inserate în raporturi de putere specifice vieții sociale. Această presupoziție a condus la chestionarea rolului educativ al instituțiilor de artă asumat în cadrele unei paradigme iluministe ca fiind acela de a contribui la educația estetică și morală a umanității[23]. În viziunea lui Schiller, este binecunoscut faptul că ființa umană se ridică cu adevărat la umanitate atunci când își depășește condiționările materiale, spațio-temporale, devenind, prin intermediul jocului, creator și astfel, contribuind la suprimarea acestor condiționări prin intermediul impulsului formal[24]. Astfel, potrivit acestei concepții, frumosul este cel care realizează echilibrul dintre sensibil și spiritual, ne oferă intuiția unei "societăți estetice" în care oamenii acționează liber și totodată în armonie. Iar muzeele de artă par a fi custozii acestor idealuri, păstrând nealterată relația dintre frumusețe și libertate.

Raporturile de putere puse în joc de instituțiile de artă în configurarea comportamentului estetic și în stabilirea unor anumite funcții culturale ale operelor de artă ca produse discursive au fost însă deseori subliniate îndeosebi de teoreticieni ai artei care au utilizat contribuțiile lui Michel Foucault la arheologia cunoașterii și genealogia puterii. În opinia lui Foucault, puterea rezidă în configurația instituțiilor și nu doar în oamenii care le constituie. Aceasta conduce la internalizarea unor anumite comportamente, structurând modul nostru de raportare la obiectele artistice. După cum am amintit, în opinia Andreei Fraser, instituția, privită ca discurs, este compusă dintr-un ansamblu de practici "internalizate, întruchipate și performate de subiecți", internalizate în "competențe, modalități conceptuale și moduri de a percepe care ne permit să producem, să scriem despre și să înțelegem arta, sau pur și simplu să o recunoaștem"[25]. În concluzie, orice artă care există în "exteriorul" instituțiilor de artă la un moment dat reprezintă doar un obiect care nu a fost considerat (încă) un obiect al discursului și practicilor artistice.

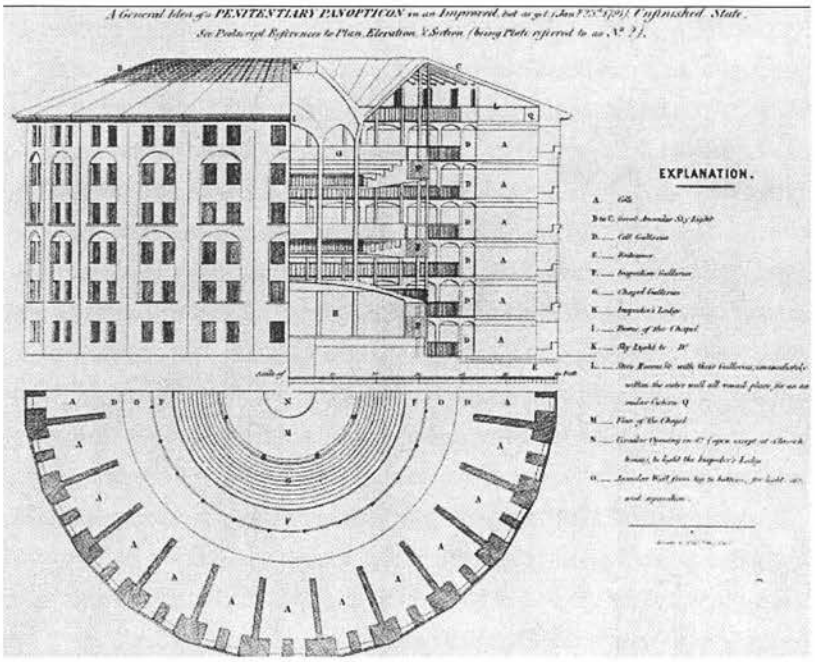
Potrivit acestei perspective, instituțiile artistice devin "dispozitive" sau "aparate" menite să disciplineze, să normalizeze și în cele din urmă, să contribuie la constituirea subiectivității privitorului prin intermediul unor practici discursive specifice (identificare, clasificare, dresaj). Potrivit faimoasei descrieri oferite de Giorgio Agamben, termenul de "aparat" desemnează o varietate de practici discursive și instituții, cuprinzând "literalmente orice are într-un anume fel capacitatea de a captura, orienta, determina, intercepta, modela, controla sau asigura gesturile, comportamentele, opiniile și discursurile ființelor vii".[26] Printre "aparatele" și "tehnologiile" discutate de Foucault se află angrenaje instituționale precum spitalul (și azilul), închisoarea, școala, uzina, dar și practicile reprezentării și practicile sexuale. În vocabularul foucaldian, distincția dintre "aparat" și "tehnologie" nu este una clară. Vom utiliza în acest sens distincțiile operate de Julian Rose, pentru care aparatul desemnează forma binomului cunoaștere/putere care constituie instituțiile (arhitectură, tratate științifice, legi etc.), în vreme ce tehnologiile desemnează tehnici folosite pentru *a practica* respectivul binom în interiorul unui aparat[27].

Modelul panoptic generalizat

Pentru a înțelege modul în care, de pildă, muzeul de artă poate deveni un asemenea aparat disciplinar se cuvine reamintită contribuția lui Michel Foucault la "demonizarea privirii". [28] În opinia lui Martin Jay, analiza psihologică a privirii dezvoltată de Lacan este absorbită de Foucault într-o critică socială și politică în care *voir* (a vedea) este corelat cu *savoir* (cunoaștere) și *pouvoir* (putere)[29]. Analizele foucaldiene dedicate privirii sunt asociate genezei unui nou tip de putere în societatea modernă în faimoasa sa analiză dedicată *panopticon*-ului, sistem carceral imaginat de Jeremy Bentham care poate fi extins și la alte sisteme precum școlile, azilele și sanatoriile, fabricile și sistemul militar[30]. Este vorba de puterea de tip disciplinar, care, în viziunea lui Foucault, înlocuiește în societatea modernă puterea suverană de tip senioral. Pentru Foucault, exercitarea socială a puterii disciplinare, specifică societăților moderne, industriale, poate fi exemplificată prin intermediul modelului panoptic al organizării spațiale, conform căruia subiectul este supus unei constante supravegheri exercitată de un "ochi invizibil" aflat în centrul acestui sistem. Dispunerea panoptică a celulelor în jurul unui privitor ideal asigură controlul asupra subiecților prin intermediul unei continue vizibilități și prin separarea acestora unii de ceilalți, permițând totodată observatorului aflat în turnul central să rămână invizibil. Puterea acestui sistem provine din conștientizarea vizibilității nelimitate care învăluie și traversează corpurile deținuților. Ceea ce contează în acest caz nu este suveranitatea simbolică, vizibilă, a supraveghetorului, utilizată în epocile anterioare în exercitarea de tip senioral a puterii suverane, ci tocmai prezența sa difuză și în cele din urmă, invizibilă în câmpul social. Prin presiunea constantă pe care o exercită prin intermediul transparenței privirii sau "conștiinței de a se ști privit", prezența și puterea supraveghetorului ajunge în cele din urmă să fie internalizată de subiecții supuși observației[31]. În cele din urmă, modelul supravegherii panoptice servește la a produce astfel "corpuri docile", corpuri care să se conformeze "constrângerilor și privațiunilor, obligațiilor și prohibițiilor"[32]. Un asemenea corp este un corp care poate fi "supus, utilizat, transformat și perfecționat"[33].

Panopticon-ul lui Bentham poate fi aplicat în analiza instituțiilor artistice și a formelor de vizibilitate specifice tehnologiilor artistice în

măsura în care, pentru Foucault, el reprezintă mai curând un model teoretic decât un sistem istoric exemplar. El reprezintă astfel "diagrama unui mecanism de putere redus la forma lui ideală. Modul lui de funcționare, din care a fost eliminat orice fel de obstacol, de rezistență, de contact, poate fi la fel de bine reprezentat ca un sistem pur arhitectural și optic. El este, de fapt, o imagine de tehnologie politică ce poate și trebuie să fie detașată de orice uz particular"[34]. Prin modul său de repartizare spațială a corpurilor și tehnicilor specifice de dresaj, modelul panoptic corespunde nu doar unei optici, ci și unei mecanici a puterii, precum și unei fiziologii a puterii, care presupune raportarea la normă și respectarea acesteia.



Jeremy Bentham, *Schița unui panopticon de tip carceral*, 1787 (sursa Wikimedia Commons)

Biopolitică și bioputere

După cum am amintit, concepția foucaldiană despre putere subliniază nu doar aspectele sale represive, ci și pe cele productive: ea produce subiecți prin normalizare, (supunându-i normelor sociale), motiv pentru care exercitarea puterii presupune întotdeauna drept obiect corpul indivizilor. În acest sens, conceptele de *biopolitică* și *bioputere* au fost introduse de Foucault pentru a desemna o ruptură

de nivel în modul de exercitare al puterii în societățile moderne, care se desprinde de societatea de tip disciplinar prin faptul că își asumă drept punct de ancorare corpurile indivizilor privite în dimensiunea lor colectivă care formează *populația*. În raport cu puterea de tip suveran, orientată către dreptul de a lua viața și de a lăsa să trăiești, biopolitica și bioputerea presupun o raționalizare a exercitării puterii care se preocupă de maximizarea vieții prin disciplinarea individului și mai cu seamă, la nivel macrofizic, prin administrarea populației sau a subiecților colectivi în cadrul noilor state naționale[35]. Puterea disciplinară (de domeniul "anatomiei politice") și controlul biopolitic nu se exclud, ci se presupun reciproc, reprezentând modalități de exercitare la nivel micro și respectiv macro-fizic a puterii[36]. Ele diferă așadar prin obiectul lor, prin nivelul de analiză și prin instrumentele cu care operează: dacă puterea de tip disciplinar este orientată către izolarea corpurilor, supravegherea și normalizarea individului, bioputerea acționează prin maximizarea forțelor corpului social, minimizând mortalitatea și încurajând natalitatea.

Conceptul de biopolitică desemnează așadar un nou mod de guvernare apărut în secolul al XVIII-lea, care gestionează populația prin mecanisme de regularizare a proceselor biologice și prin intermediul unor "tehnologii de securitate". Astfel, nu doar politicile de tip rasist, ci și politicile de sănătate și politicile sociale, care vizează ameliorarea vieții și controlul numeric al populației, se dovedesc a fi modalități de gestiune a populației apte de muncă, de "sanitarizare" a corpului social, în pofida aspectului lor emancipator și progresist.

Utopie și heterotopie

Una dintre cele mai interesante noțiuni introduse de Michel Foucault în discursul critic de la sfârșitul secolului al XX-lea este cea de *heterotopie*. Spre deosebire de utopie, care reprezintă prin excelență un loc fără de loc, un model ideal nelocalizabil (*u-topos*), caracteristic regimului dorinței și materializat doar la nivelul imaginarului politic sau social, heterotopia descrie un spațiu real, decupat în interiorul spațiului social existent, în care regulile sociale sunt alterate, dând naștere unor "altfel de spații"[37]. Dacă utopia reprezintă o imagine idealizată a societății, întreținând cu aceasta un raport mimetic de

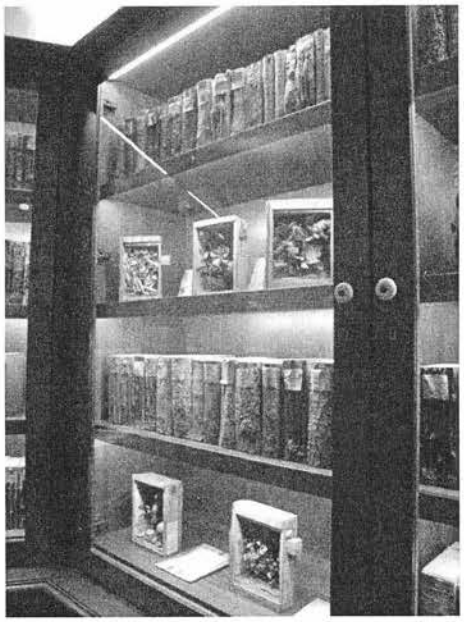
analogie răsturnată, heterotopiile pot fi privite asemenea unor utopii realizate. Aceste spații sunt deopotrivă spații fizice și spații mentale, corespunzând atât percepției noastre subiective cât și unor unități spațio-temporale bine delimitate. În interiorul acestor spații, o serie de norme și convenții sociale sunt reprezentate, contestate și transgresate, uneori chiar inversate. Deși constituie articulări non-hegemonice ale relațiilor de putere dintr-o societate dată, ele au o funcție socială precisă, permițând re-articularea subiectivității. Totodată, ele pot fi înțelese fie ca având o funcție compensatorie, fie întreținând un raport iluzionistic cu ansamblul celorlalte locuri sociale[38].

Foucault a distins mai multe forme ale heterotopiei. O primă formă este cea pe care a denumit-o "heterotopia de criză", un spațiu ritualic în care activități necesare inițierii (de pildă, sexuale) sunt performate fără riscul unor prohibiții morale. "Heterotopia de deviație" caracterizează spațiile precum azilurile sau închisorile, în interiorul cărora sunt închiși indivizii cu comportamente diferite. Mai interesante pentru subiectul nostru sunt heterotopiile care suprapun mai multe spații, precum grădinile (la care, prin extensie, se pot adăuga grădinile zoologice, acvariile și muzeele etnografice sau de științe naturale), care oferă o reprezentare caleidoscopică la scară redusă a unui anumit ecosistem sau o reprezentare cartografică virtualizată a unei anumite reprezentări geografice. De asemenea, muzeele și în particular, muzeele de artă sunt considerate de Foucault heterotopii temporale sau heterocronii, câtă vreme ele au funcția de a aduce laolaltă opere de artă care instanțiază și fac să coexiste epoci și stiluri diferite.

Atât expoziția de artă contemporană cât și muzeul de artă modernă pot fi considerate a corespunde modelului heterotopic. De pildă, instalațiile artistice orientate către critica etnografică, ecologică și post-colonială a muzeului și sistemelor sale de reprezentare și clasificare a informației vizuale și culturale realizate de Mark Dion construiesc asemenea spații heterotopice organizate deseori pe modelul cabinetelor de curiozități.

Expozițiile de artă colective, și îndeosebi cele produse la o scară largă, precum bienalele, furnizează multiple motive pentru a fi considerate asemenea heterotopii: ele aduc împreună și contrastează

sau pun în dialog opere de artă produse în contexte socio-politice diferite; fac să coexiste spații în interiorul cărora durata normală și ritmul existenței cotidiene sunt alterate sau uneori chiar suspendate; construiesc modele experimentale ale unor comunități sau forme de viață în cadrul cărora publicul experimentează modele de comportament și relaționare interumană distincte de cele uzuale.



Mark Dion, *Xiloteca Schildbach*, instalație în cadrul *Documenta 13*, 2012, foto: Cristian Nae)

Spre exemplu, expoziții notabile în istoria practicilor expoziționale precum *Live In Your Head: When Attitudes Become Form*, curatoriată de Harald Szeeman în anul 1969 la Institute of Contemporary Art din Londra au presupus nu doar expunerea unor opere de artă dematerializate, ci și o atenție deosebită acordată activării contextuale a operei de artă în termeni fizici, politici sau sociali. Alte expoziții remarcabile, precum *Utopia Station* curatoriată de Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist și Rirkrit Tiravanija la Bienala de la Venezia din anul 2003, au propus versiuni dematerializate ale practicilor artistice care au ocupat orașul și au presupus transfomarea unor spații concrete din țesutul urban în spații cu o funcționalitate diferită, permițând întâlnirea și dezbaterea publică. Unele expoziții de anvergură, cum este cazul *Documentei XI* curatoriată de Okwui

Enwezor în anul 2002, permit suspendarea temporară și contestarea relațiilor de putere și a formelor de excluziune și marginalizare socială la scară globală. Altele, precum Bienala de la Venezia, constituită încă din 1907 prin intermediul unor pavilioane naționale, continuă să realizeze modele la scară redusă ale unor ecosisteme sociale cu reprezentativitate globală.

Discursul și arhiva

Cea de a doua contribuție foucaldiană la istoria cunoașterii, importantă pentru extensia sa asupra analizei aparatelor și tehnologiilor disciplinare de tip modern în sfera practicilor estetice, este cea a analizei "epistemelor" sau "modurilor de cunoaștere", termeni prin intermediul cărora Foucault înlocuiește vechiul concept istoric de "epocă" moștenit din istoria hegeliană. Pentru a propune o definiție provizorie a acestui termen, "epistema" desemnează "configurația relațiilor care traduc practica discursivă a unei epoci (...). Dar nu este vorba despre a defini un tip de discurs care să fie caracteristic unei anumite epoci, ci invers, de a defini o epocă după tipul de discurs practicat"[39]. În cadrele unei asemenea interpretări "arheologice", geneza muzeului de artă comportă o anumită configurație a cunoașterii și o anumită dispunere a discursului care caracterizează "epistema" modernă (cea a omului, analiticii finitudinii și limitelor reprezentării pe care se întemeia modernitatea "clasică" sau timpurie), iar în cadrul acesteia, a configurației discursive specifice Iluminismului. Ipoteza pe care o împărtășesc analizele muzeului de artă ca aparat disciplinar este aceea că aceste instituții propun moduri specifice de cunoaștere a lumii și de raportare la aceasta.

Conceptul foucaldian de *a priori istoric*, care descrie o structură sau o configurație a cunoașterii și acțiunii variabilă istoric, poate deveni util în înțelegerea modului în care instituțiile de artă pot structura diverse raporturi de putere în câmpul social și cultural. Definit de Foucault "nu drept o condiție de validitate pentru judecăți, ci drept o condiție de realitate pentru enunțuri"[40], acest concept se definește drept "ansamblul regulilor ce caracterizează o anumită practică discursivă"[41], la un moment dat, ansamblu modificabil împreună cu obiectele în relație cu care se constituie.

Astfel, concepția foucaldiană despre arhivă se dovedește utilă în analiza și înțelegerea practicilor arhivării, specifice atât operelor de artă cât și instituțiilor muzeale moderne. Într-un sens mai larg, această concepție asupra cunoașterii ca reprezentând o combinație între ceea ce poate fi "spus" și ceea ce poate fi "văzut" a marcat receptarea lui Foucault în cadrul studiilor vizuale[42], în concepția cărora devin semnificative deopotrivă omisiunile unei imagini (ceea ce aceasta nu arată), precum relațiile dintre multiplele imagini care compun un anumit *corpus*.

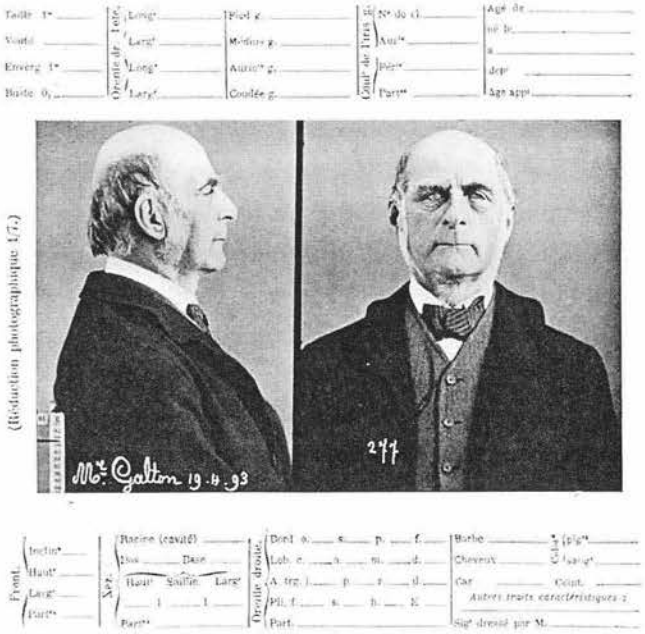
În opinia lui Foucault, discursurile care compun arhiva sunt selectate și decupate de "regulile discursului" care condiționează ceea ce poate fi spus și ceea ce nu poate fi rostit (precum sexualitatea în epoca victoriană), sau ceea poate deveni nici măcar obiect al cunoașterii la un moment dat. Un asemenea exemplu poate fi cel al fotografiei, clasificată și abordată multă vreme doar ca obiect documentar în muzeul de artă modernă[43]. Aceste discursuri devin *reale* doar atunci când sunt plasate într-un anumit plan și raportate la alte discursuri și practici (în cazul nostru, artistice, dar și culturale sau sociale). Arhiva desemnează astfel nu doar o condiție epistemică, ci și o condiție ontologică a operelor de artă sau imaginilor artistice care o compun, precum și o practică disciplinară. În acest sens, ea devine nu un corpus pasiv de informații, ci mai curând un proces activ de selectare, clasificare și expunere a informației.[44]

Practicile disciplinare și noțiunea de realism fotografic

Aceste intuiții foucaldiene devin de asemenea importante în analiza funcționării fotografiei în cadrul instituțiilor disciplinare în secolul al nouăsprezecelea și a relației sale cu corpurile umane. Analizând configurația vizuală a secolului al nouăsprezecelea din perspectiva "epistemologiilor oculare organizate prin figuri optice și discursive", legate de "discursuri specifice și forme de putere socială, de o matrice particulară care vizează organizarea relațiilor dintre observator și observat"[45], Suren Lalvani observă, de pildă, faptul că dispozitivul fotografic al camerei obscure materializează privirea monoculară inițiată de viziunea perspectivală de tip albertian. Această tehnologie vizuală a fost asociată raționalității carteziene și cunoașterii

descriptive a naturii și astfel, punctului de vedere suveran al privitorului, izolat în propria-i interioritate de lumea exterioară devenită omogenă și lizibilă în profunzime[46]. Astfel, dominația subiectului observator asupra lumii - și în speță, a celorlalți subiecți deveniți obiecte de studiu empiric se inserează în dorința secolului al al XIX-lea de a face totul vizibil, de a supune unei priviri examinatoare care se fixează pe corpurile indivizilor, clasificându-le. Lalvani sugerează astfel faptul că fotografia operează pentru a separa în secolul al XIX-lea corpul delincventului de cel al muncitorului și al burghezului, iar expunerea acestor imagini funcționa pentru a susține această separație în corpul social.

La rândul său, inspirat de Foucault, John Tagg discută modul în care fotografia funcționează pentru producerea și disciplinarea (supravegherea, identificarea, clasificarea și corectarea) subiecților. El observă faptul că, în jurul anului 1880, Alphonse Bertillon a introdus o modalitate de clasificare a portretelor fotografice care compuneau atunci corpusul fotografic al instituțiilor polițienești, permițând analiza trăsăturilor faciale și măsurarea acestora prin folosirea unor distanțe focale și condiții de iluminare similare.



Alphonse Bertillon, Înregistrarea lui Francis Galton, 1893 (sursa: Wikimedia Commons)

Astfel, prin modul în care subiecții erau aranjați în fața camerei, ei erau supuși unei anumite "tehnologii a privirii fotografice": izolați în spațiu, supuși (din profil) unei priviri pe care nu o puteau întoarce, numerotați, circumscriși în spațiu – identificați – prin iluminare puternică și prin focalizare[47]. O observație similară se regăsește în analizele lui Alan Sekula, care observă faptul că arhiva fotografică polițienească utiliza portretul pentru construirea fizionomiei "omului normal", în raport cu care se construia imaginea delincventului[48]. Sekula analizează arhiva ca instituție, extrăgând consecințele practicii sale particulare de clasificare asupra înțelesului lucrurilor care o constituie. Astfel, atât pentru Sekula cât și pentru John Tagg, arhivele fotografice nu sunt considerate simple cadre transparente care rezultă din imaginile selectate, ci își impun propriile lor reguli de funcționare care alterează semnificația obiectelor vizuale pe care le conțin.

Aceste analize contribuie la erodarea dimensiunii factografice, indexicale a fotografiei, asumată de Roland Barthes în termenii funcției sale de certificare a unei prezențe. În fapt, departe de a fi lipsită de orice cod, potrivit definiției oferite de Roland Barthes efectului de destablizare afectivă și de fascinație al fotografiei pe care îl numește *punctum*, fotografia constituie, potrivit lui John Tagg, deopotrivă o practică discursivă și un sistem vizual, un sistem complex de discursuri și semnificații aducând cu sine o anumită viziune asupra lumii[49]. Pentru Tagg, convingerea potrivit căreia fotografia prezintă o imagine adevărată asupra lumii se datorează forței ideologice care le-a fost atribuită acestor tehnologii vizuale. Privirea unei fotografii *presupune* aceste convingeri, construite și sedimentate prin intermediul unor practici sociale. În opinia lui Tagg, nu există un numitor comun care să unească fotografia utilizată ca evidență juridică sau medicală, fotografia de vacanță și fotografia de artă: toate acestea reprezintă sisteme de reprezentare vizuală separate prin funcția lor în interiorul unor discursuri. Regimul de adevăr asociat fotografiei ca document și mărturie, precum și realismul fotografic, nu este, așadar, decât efectul unor instituții și practici instituționale, care au utilizat această tehnologie pentru a produce "evidențele" necesare departajărilor între normali și anormali, bolnavi și sănătoși, delincvenți și oameni "civilizați" etc. Prin urmare, istoria fotografiei este, pentru Tagg, mai

curând istoria inventării funcției sale de evidență juridică, asociată noțiunii de realism fotografic, în secolul al XIX-lea, și a dezvoltării sale ulterioară ca artă prin clasificarea sa în regimul "numelor proprii" care îi este specific.

Muzeul de artă ca dispozitiv ortopsihic

Sfidând percepția comună asupra sarcinii educative a muzeului de artă, menit să conserve capodoperele trecutului, autori precum Tony Benett, Carol Duncan, Germain Bazin sau Donald Preziosi consideră că muzeul de artă poate fi privit asemeni unui aparat disciplinar, a unei arhive sau a unei tehnlogii biopolitice de tipul celor descrise de Foucault, servind construcției subiectivității în cadrele societății de tip modern și contribuind la scrierea istoriei și la fabricarea prezentului. Potrivit lui Donald Preziosi muzeul apare ca un dispozitiv ortopsihic, corectând reprezentărișle despre sine și lume ale privitorului.[50]

Sarcina educativă a muzeului, asociată regimului disciplinar al altor instituții cu rol educativ, a fost remarcată de Germain Bazin, pentru care muzeul oferă "instrucție vizuală"[51], oferind iluzia unei "ieșiri din timp" și corectând, am putea spune, potrivit unui model ortopedic gusturile îndoielnice ale maselor. După cum observă Tony Benett, muzeul de artă are funcția de a construi o anumită identitate colectivă privitorilor datorită modului său de organizare a raporturilor dintre privitori și obiecte. Astfel, prin efectele sale, el reprezintă deopotrivă un aparat de dresaj (prin asumarea unei anumite identități colective) și o tehnologie de gestiune a populației (prin regularizarea tensiunilor din cadrul populației supuse). Retorica vizuală a expozițiilor poate fi asociată astfel retoricii progresului, naționalismului și imperialismului, prin faptul că procesele de producție și produsele fetișizate erau expuse, în cadrul primelor expoziții universale, în cadrul unor pavilioane naționale în care retorica progresului se suprapunea unor taxinomii rasiste. Aceeași logică imperială infuzată de presupoziții rasiste susținea și ordonarea muzeelor antropologice și prin extensie, pe cea a muzeelor de artă organizate pe principii eurocentrice[52]. De asemenea, instituirea muzeelor în modernitate, privită ca parte a constituirii sferei publice burgheze, servea la a întări legitimitatea

claselor dominante. Dacă inițial muzeul separa clasa burgheză de popor prin strategii de excluziune, la mijlocul secolului al XIX-lea, muzeul dobândește un caracter disciplinar și omogenizant, devenind un instrument de educare prin intermediul căruia clasele sociale inferioare pot învăța să se cultive copiind conduita și vestimentația claselor burgheze[53]. Mai mult decât atât, în logica structurării colecțiilor, muzeul de artă înlocuiește principiul raritații obiectului care, potrivit logicii cabinetului de curiozități oferea o intuiție a invizibilului (de pildă, a legilor naturii), cu un nou mod (teleologic) de a reconstrui istoria umanității. Astfel, discursul muzeului se asociază celorlalte instituții care serveau la a guverna indivizii prin impunerea unei anumite structuri evolutive a temporalității[54].

Ipoteza de lectură utilizată de Benett este susținută de Carol Duncan, în opinia căruia muzeul de artă guvernează prin diverse practici ritualice comportamentul estetic al privitorilor. În fapt, după cum indică Duncan, muzeul de artă a fost nu doar comparat cu vechi locuri ceremoniale precum templele grecești și palatele renascentiste, ci și construit în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea astfel încât să le semene.

Imagine a fațadei Muzeului Metropolitan de artă din New York, înființat în 1870 (foto: Cristian Nae)

Dincolo de asemănarea arhitecturală care ar putea fi considerată superficială, Duncan observă că există și asemănări structurale între contemplarea artei în muzeu și practicile ritualice de tip secular: muzeele sunt construcții monumentale clar delimitate în perimetrul urban, în interiorul cărora i se propune privitorului devenit agentul practicii ritualice un anumit tip de comportament reverențios și un anumit tip de atenție. În aceste spații, timpul pare a se suspenda, permițând astfel artefactelor artistice să dobândească o aură de sacralitate[55]. Astfel, subiectul care le parcurge este scos din orientarea sa cotidiană, atenția practică fiind înlocuită cu un tip de atitudine estetică, dezinteresată[56].

La această sacralizare estetică a spațiului muzeului contribuie diverse "tehnologii" de expunere, susținând raritatea obiectelor, expuse izolat în spații destinate contemplării[57]. Acestora li se pot adăuga mecanismele de iluminare și tehnologiile de atârnare a picturilor pe simeze, care, după cum observă Gillian Rose, nu doar că separă obiectele artistice și permite compararea lor individuală, dar susține și poziționarea privitorului în centrul unui dispozitiv geometric de dominație a spațiului inventat odată cu perspectiva renascentistă – cu alte cuvinte, la statutul unui "punct de vedere" caracteristic "oculocentrismului"[58]. Astfel, Duncan subliniază coexistența structurală între estetica modernă și muzeul de artă modern. De asemenea, el observă faptul că structura muzeului presupune un anumit tip de actor, predispus social, psihologic și cultural să întruchipeze ritualul muzeului. Mai mult decât atât însă, dacă interpretăm muzeul în sensul foucaldian al unui aparat disciplinar, toate aceste mecanisme estetice pot fi considerate a avea un rol ortopedic în constituirea acestui tip de subiect. Funcția muzeului ar fi astfel una transformatoare și productivă la nivelul subiectivității, generând iluminarea subiectului prin întâlnirea cu arta, restaurând identitatea și unitatea acestuia pierdută în lumea modernă tot mai fragmentată[59].

Muzeul și logica arhivei

Observațiile lui Duncan sunt susținute de Donald Preziosi, pentru care muzeul poate fi asociat celorlalte instituții disciplinare apărute în modernitatea luminilor, analizate de Foucault: școala

(ordonată și sistematizată conform unor principii militare de conduită și disciplină), spitalele, ca instrumente teatrale, optice și semiotice servind la delimitarea corpului social sănătos, și care, analizate împreună, serveau la a asigura comensurabilitatea aspectelor vieții sociale și naturale, contribuind la ordonarea, regularizarea și traductibilitatea lor. Astfel, Preziosi analizează rolul muzeului în sistemul de organizare a cunoașterii de tip modern, punându-l de asemenea în relație cu o anumită logică a arhivării. Potrivit lui Preziosi, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, muzeele propun o *formă de cunoaștere* cronologică, enciclopedică și evoluționistă, în care artele și științele pot fi comparate iar realizările lor arhivate[60]. Acestea pun în scenă ceea ce privitorii sunt invitați să își dorească ca patrimoniu. Cu alte cuvinte, muzeele au drept funcție *fabricarea prezentului* – trecutul fiind ceea ce prezentul trebuie să legitimeze și naturalizeze, iar acesta din urmă devenind un produs al trecutului memorializat[61]. Ele produc așadar o nouă formă de istoricitate, dar și un nou tip de subiect al acestei ordini istorice. În opinia lui Preziosi, acest tip de subiect este specificat ca subiect social burghez de însăși structura estetică a operei de artă, devenită un "model, o machetă, o viziune ideală, o emblemă, o metaforă" a acestuia.[62] După cum ne arată Preziosi, obiectele muzeale au fost tratate ca și cum ar fi subiecți supuși observației, întruchipând mentalitatea unei perioade, regiuni geografice (florentin, venețian, grec, roman etc.), gen, etnicitate etc. Prin această tehnologie a încadrării, operele de artă devin astfel simulacre capabile să ofere privitorilor un număr aparent nesfârșit de poziții ale subiectului în viața socială care pot fi admirate, dorite, emulate, evitate sau din care se poate desprinde". [63] Astfel, muzeul de artă servește la înscenarea perspectivală a unor modalități prin intermediul cărora individul își poate construi propria viață în cadrele unei societăți democratice și secularizate.

Analizele foucaldiene dedicate arhivei au transformat radical imaginea muzeului de artă, de la spaţiul-templu rezervat colecţionării de obiecte rare şi contemplării acestora într-un spaţiu al cunoaşterii mobil, similar mai curând bibliotecii, în care relaţiile dintre imagini şi texte devin mai importante decât artefactele propriu zise[64]. Mai mult decât atât, analizele lui Foucault au pus în discuţie modul în care

discursul istoriei artei contribuie prin operaţii de selecţie şi interpretare la construirea unui anumit canon artistic, care poate servi legitimării unor grupuri sau clase sociale. Astfel, autoare precum Linda Nochlin sau Griselda Pollock au atras atenţia asupra caracterului predominant masculin al canonului istoriei artei occidentale, marginalizând astfel artistele de sex feminin, cea din urmă atrăgând atenţia şi asupra investirii libidinale a canonului de pe poziţii inspirate de psihanaliză[65].

O altă modalitate de înţelegere a arhivei în raport cu operaţiile taxonomice ale muzeului se regăseşte în interpretarea operaţiilor de selecţie, încadrare şi clasificare a artefactelor muzeale realizate în anii nouăzeci de Zoe Leonard prin intermediul fotografiei (*Preserved Head of a Bearded Woman*, serie de cinci fotografii, 1991) iar într-o manieră consecvent interdisciplinară prin reflecţia asupra modalităţi de cunoaştere cu care muzeul operează conţinută de instalaţiile artistice propuse Mark Dion. În lectura Martei Buskirk, Zoe Leonard demonstrează modul în care documentele şi artefactele descoperite în afara muzeului de artă, în alte tipuri de colecţii, pot deveni sursa unor reflecţii asupra modului în care instituţiile reflectă valorile culturale[66]. Descoperirea unui exponat aproape uitat (capul unei femei cu barbă conservat şi expus ca bust sub un clopot de sticlă) ridică întrebări cu privire la normele culturale care însoţesc practicile colecţionării: cum a ajuns corpul femeii în mâinile celor care au decapitat-o? Cum a ajuns în spatele unui raft din Musée Orfila? Prin intermediul acestui exponat, Leonard atrage atenţia asupra suprapunerii pretenţiilor ştiinţifice şi amuzamentului de masă[67]. Mai mult decât atât, gestul său poate fi interpretat şi ca un semnal de atenţionare asupra violenţei ce însoţeşte subversiunea normelor de gen prin exotizarea exemplelor de transgresiune[68]. Cum anume a fost catalogat acest exponat pe baza diferenţelor de gen şi cum a fost posibil ca subversiunea normelor identităţii de gen (datorată incertitudinii sexului persoanei respective, a cărei nume rămâne necunoscut) să determine sau legitimeze colecţionarea acestui cap, distrăgând atenţia de la violenţa corporală a actului decapitării?

Critica instituțională

Abordarea muzeului de artă și a galeriei de artă ca aparate disciplinare infuzate de ideologia estetică a modernității a condus în arta contemporană la reacții artistice derivate din arta conceptuală, direcție artistică apărută la sfârșitul anilor șaizeci care critică primatul vizualității și accentuează caracterul lingvistic și semiotic al operei de artă, susținând deseori faptul că ideea este mai importantă decât materializarea lucrării. Prin caracterul lor meta-artistic, operele lui Joseph Kosuth au îndepărtat atenția privitorilor de la caracteristicile perceptuale specifice mediilor tradiționale precum pictura și sculptura, considerate irelevante, și au insistat asupra contextului instituțional care determină funcția artistică a unei reprezentări[69].

Artiștii conceptuali asociați în anii șaptezeci "criticii instituționale" au folosit astfel tehnici artistice simple pentru a pune în discuție nu doar structura operei de artă, ci și contextul social și economic în care aceasta este expusă și receptată. Sintagma de "critică instituțională" denotă un tip specific de practici artistice auto-reflexive, derivate din arta conceptuală, preocupate de analiza cadrelor instituționale (și astfel, culturale și sociale) în care arta este produsă și înțeleasă[70]. O asemenea definiție presupune, pe de o parte, conceperea artei ca pe o practică investigativă mai curând decât ca pe o producție sau o colecție de obiecte artistice. Potrivit acestei accepțiuni, arta se află într-o relație directă cu factorii sociali, economici și politici care îi influențează producția, circulația și recepția, fiind capabilă nu doar să le reflecte, ci și să le transforme.

În acest sens, artiști precum Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher și Marcel Broodthaers au subliniat imbricarea ideologiei estetice moderniste și a ideologiei spectaculare de tip capitalist în structurile de expunere specifice muzeelor de artă și galeriilor. Prin intervenții simple, precum sablarea pereților unei galerii din Milano (Galeria Tosseli, 1973) sau înlăturarea unui perete al unei galerii din Los Angeles care separa spațiul de expunere de cel destinat birourilor (Claire Copley Gallery, 1974), Michael Asher subliniază caracterul discursiv al structurilor arhitecturale. El pune în lumină faptul că pereții galeriei nu reprezintă un spațiu neutru, ci un spațiu codificat social și cultural și atrage atenția asupra caracterului invizibil al acestor coduri

care, încetățenindu-se, se naturalizează, devin de la sine înțelese. Astfel, ea poate fi relaţionată cu observaţiile unor autori precum Brian O' Doherty, care au sugerat faptul că neutralitatea "cubului alb" reprezintă o „tehnologie estetică" specifică, menită să întărească iluzia modernistă a galeriei de artă ca spațiu mental, în care obiectele sunt privite în izolare de contextul social al producției lor, *sub speciae eternitatis*[71]. În opinia lui O' Doherty, spaţiul alb al galeriei de artă reprezintă materializarea unei ideologii estetice specifice modernităţii, întărind separarea artistului de societate şi proiectarea operei în spaţiul ideal al comunităţii bazate pe „simţul comun" al judecăţilor de gust[72].

Discursul muzeului a constituit la rândul său obiectul de studiu al multiplelor practici artistice. Prin recontextualizarea unei statui de Jean-Antoine Houdon reprezentându-l pe George Washington, amplasată de obicei în fața Institutului de Artă din Chicago și transportată în cadrul galeriei de artă europeană din cadrul instituției, Michael Asher atrage atenția asupra contextului care determină caracterul monumental al unei sculpturi, insistând asupra modalităților diferite în care acest obiect poate fi încadrat și clasificat – ca o sculptură de Houdon, în logica auctorială a numelor proprii care determină colecția de artă europeană sau ca un monument al lui George Washington, cum este perceput în afara muzeului. Intervenţiile lui Hans Haacke asupra muzeelor vizând evidenţierea întrepătrunderii dintre sistemele de expunere şi cele economice au subminat la rândul său concepţia despre sistemul instituţional al artei ca sistem cultural izolat de celelalte sfere sociale, ridicând întrebări cu privire la etica colecţionării sau la logica antreprenorială a muzeului de artă.

Critica instituţională a cunoscut forme diverse de manifestare, o formă specifică anilor şaptezeci şi o alta devenită operativă în anii nouăzeci, preocupată de logica culturală a reprezentărilor instituţionale şi mecanismele de producere a identităţii culturale. În vreme ce anii şaptezeci ar corespunde unei investigări a "condiţiilor muzeului şi ale câmpului artei, vizând opoziţia, subvertirea sau transgresarea unor cadre instituţionale rigide", cea de a doua generaţie a adăugat astfel o "sporită conştientizare a formelor de subiectivitate şi a modurilor sale de constituire"[73]. Astfel, artişti precum Fred Wilson au combinat

analiza discursului de inspirație foucaldiană cu deconstrucția derridiană și politicile identității multiculturale pentru a pune în discuție presupozițiile tacite ale anumitor forme de reprezentare culturală. Wilson a operat cu logica expunerii pentru a sublinia rasismul inerent anumitor narațiuni muzeale, precum și caracterul părtinitor al construcției istorice pe care acestea o pun în scenă și nereprezentativ în raport cu comunitățile afro-americane. De pildă, în instalația *Mining the Museum* (Excavând Muzeul) din 1992, care exploatează caracterul plurisemantic al termenului „mining" (a excava, a scoate la iveală prejudecățile rasiale ascunse în structura colecției, dar și a submina, a dinamita această structură din interior și a și-o apropria, a și-o personaliza și însuși)[74]. Wilson a prezentat critic colecția Muzeului Istoric din Maryland, contribuind printr-o atitudine sugestivă mai curând decât didactică sau ironică la reconstrucția identitară a muzeului. Prin modul în care Wilson a rearanjat colecția muzeului, alăturând, de pildă, cătușe de fier cu obiecte de argintărie frumos ornamentată pentru a sugera că cele din urmă au fost construite prin exploatarea sclavilor, acesta a scos la iveală asocieri istorice și relații de putere ce pot fi ușor trecute la iveală, tratând colecția muzeului asemenea unui discurs.

Astfel, a devenit relevant nu doar ceea ce muzeul prezintă, ci și ceea ce acesta omite sau suprimă[75]. Operațiile de suprimare incluse în construcția narațiunii istorice au fost evidențiate de Wilson și în alte serii de instalații, de pildă prin aranjarea unei serii de scaune și fotolii în fața unui stâlp pentru biciuire, donat Societății de Istorie în 1960 de închisoarea din Baltimore în fața căreia a stat până în 1938, însă niciodată expus în cadrul muzeului. Sistemul disciplinar de tip senioral din cadrul căruia făcea parte dispozitivul de biciuire a fost astfel trecut sub tăcere de noua versiune a istoriei expusă în cadrul Societății[76].

În pofida aspectelor emancipatoare ale acestui tip de analiză instituțională critică practicată de artiști, reacțiile din partea criticilor de artă nu au întârziat să apară, atrăgând atenția asupra pericolului iminent ca acest tip de practici să fie absorbit într-un manierism care, în cele din urmă, riscă să fie absorbit în cultura spectaculară pe care vizează a o submina și de mecanismele căreia se folosește deseori în scopul auto-promovării[77].

Normalizare și rezistență: corpul drept câmp de luptă

Unul dintre domeniile vieții în care cele două tipuri de guvernare a vieții se întrepătrund este cel al sexualității. Aceasta operează atât asupra corpului individului cât și asupra corpului social, devenind tema unor operații politice și economice, precum și a unor campanii ideologice pentru ridicarea standardelor moralității și responsabilității. Istoria sexualității manifestă astfel o succesiune de tehnologii prin intermediul cărora nu doar practicile corporale, ci și discursul despre aceasta, incluzând moralitatea, tabuurile și reprezentările colective sunt gestionate și normalizate, împreună cu o gestiune riguroasă a plăcerilor (care codifică sistemele de opoziții licit/ilicit, permis/interzis, bolnăvicios/sănătos)[78].

Analizele foucaldiene asupra ancorajului corporal al puterii au cunoscut o aplicabilitate considerabilă în teoriile artei. De pildă, analiza reprezentărilor culturale privind viaţa minerilor din Borinage în secolul al XIX-lea din perspectiva noţiunii foucaldiene de discurs şi a articulării corporale a puterii realizată de Griselda Pollock arată modul în care noţiuni precum clasa şi genul conlucrează pentru a produce diferenţa socială. Asemenea altor autori inspiraţi de Foucault, precum Judith Butler, Pollock asumă faptul că identitatea de gen este rezultatul practicilor şi politicilor reprezentării, al unor „tehnologii sociale" care codifică corpurile, altfel spus, „un set de comportamente produse în corpuri, comportamente şi relaţii sociale"[79]. Astfel, contrar analizelor axate pe simpla dimensiune patriarhală a muncii, ea arată faptul că valorile sociale se intersectează pentru a controla și manipula corpul proletariatului feminin.

Ideea potrivit căreia subiecții și implicit, identitățile de gen sunt produse la nivel social prin codificarea corporalității a condus-o pe Judit Butler să susțină faptul că distincțiile între bărbat și femeie, precum și normalizarea heterosexuală a dorinței sunt naturalizate, desprinse de mediul cultural și asociate regimului biologic prin intermediul unor practici sociale. Potrivit lui Butler, Foucault ar fi expus astfel natura contingentă și social determinată a sexualității[80]. Privită ca o categorie culturală și nu ca o identitate cu granițe fixe, de ordin biologic, sexualitatea se constituie, pentru Butler, în mod performativ,

prin repetarea unor gesturi și coduri comportamentale și vestimentare în cadre sociale regulative și ritualizate[81].

Tezele lui Butler au influențat arta și critica feministă prin critica esențialismului asociat "feminității" și "masculinității". În arta contemporană, destabilizarea și transgresiunea codurilor de gen a devenit o modalitate importantă de rezistență și deconstrucție a relațiilor de putere. Astfel, de la autoportretul lui Marcel Duchamp (Rrose Selavy) la cele ale lui Robert Mapplethorpe, performarea identității de gen a constituit o modalitate de subversiune a modalităților predeterminate de reprezentare a subiectului prin referire la estetica specifică unor *drag queen*.

Man Ray, *Marcel Duchamp as Rrose Selavy*, 1920-21 (sursa: Wikimedia Commons)

Alte intervenții au privit destabilizarea modului în care masculinitatea este construită în imaginarul social, corporalitatea fiind asociată unor valori și comportamente specifice, precum și unor forme de idealizare a corpului. De pildă, fotografiile realizate de Zoe Leonard (precum *Male Fashion Doll 2*, 1995) contribuie la destabilizarea noțiunii de masculinitate, subliniind atitudinea asexuată și efeminată a

păpușii pe corpul căreia este aplicată mustața ca o formă de codificare a masculinității ce poate fi asociată accesorizării tipice travestiului. În lucrarea *The Design of a Monument to a Polish Father* (1985), Adam Rzepecki deconstruiește imaginile îndeobște asociate maternității, atrăgând atenția asupra faptului că activitățile specifice masculinității și feminității depind de o serie de norme culturale și sociale în continuă transformare istorică.

Transformarea corpului individual în corp social și rolul deopotrivă disciplinar al mecanismelor de estetizare a politicii în regimurile comuniste pot fi ușor observate în "coregrafiile sociale" specifice regimurilor dictatoriale din fostele state comuniste. Analizând modul în care ideologia socialistă a controlat și codificat nuditatea, numeroși istorici de artă au observat faptul că, sub comunism, corpul uman a devenit unul din locurile privilegiate care puteau fi utilizate pentru aproprierea subiectivității printr-o privatizare a corpului social. Expunerea nudității în public, precum în cazul performance-ului lui Tomislav Gotovac *Streaking* (termen care desemnează manifestarea necontrolată de bucurie a fanilor sportivi care invadează terenul de joc) realizat în Belgrad în 1971 prin care autorul a alergat gol pe străzi strigând "Sunt nevinovat!" poate fi considerată un gest anarhic din punct de vedere al normelor sociale care dobândește astfel conotații politice inedite. La rândul său, Ion Grigorescu se fotografiază în pijama executând o serie de mișcări repetitive în intimitatea propriului său apartament prin intermediul unui obiectiv superangular, sugerând supravegherea constantă și controlul asupra corporalității impus asemeni unui regim carceral asupra individului de sistemul politic totalitar[82].

Limitări și critici ale gândirii foucaldiene

În pofida seducției indeniabile pe care aparatul gândirii foucaldiene a exercitat-o asupra istoricilor și criticilor de artă, precum și asupra unor domenii diverse ale științelor umaniste precum studiile culturale, antropologia culturală, istoria, sociologia, filosofia culturii, studiile vizuale sau științele politice, criticile la adresa sistemului său de gândire nu au încetat să apară. Cu toată atenția sporită acordată de Foucault unor concepte precum cele de "discontinuitate", "ruptură

epistemologică", "praguri enunțiative", dispozitive (sau aparate) și angrenaje discursive, menite să șubrezească construcțiile sistemice fixe moștenite din epistemologia structuralistă și din cercetările istorico-materialiste reducționiste și să ofere observatorului fenomenelor istorice o poziție imanentă sistemelor pe care le descrie, capacitatea sa de a construi configurații epistemice coerente (marile "episteme", cum le numește el) a fost criticată pentru modul în care caracterul de agent al subiectului a fost eliminat în favoarea forțelor exterioare, acționând în societate în manieră cvasi-mecanicistă.

În privința constituirii subiectivității, diverși autori care s-au inspirat din teoriile foucaldiene au adus amendamente modelului de reprezentare a interacțiunii sociale și de distribuție a puterii pe care acestea îl configurează. Gene Doy observă faptul că imaginea despre sine pe care Foucault o transmite este aceea a unei "puteri atotstăpânitoare, care pătrunde fiecare aspect al vieții publice și personale", care oferă opțiuni de rezistență limitate[83]. După cum observă Doy, modelul ierarhizat de distribuție a puterii, de sus în jos, comun atât lui Foucault cât și lui Althusser, evită analiza constituirii subiectivității în termenii relațiilor de clasă și introduce noțiuni contestabile precum cea de "subiect autonom" împrumutate din gândirea iluministă pe care o contestă. La rândul lor, Irene Diamond și Lee Quinby au criticat faptul că analizele puterii realizate de Foucault nu reușesc să abordeze natura distinctă a dominației sociale în funcție de diferențele de gen existente în societate, precum și evoluția lor istorică.[84] De asemenea, Steven Best și Douglas Kellner au insistat asupra faptului că analizele lui Foucault sunt limitate în privința potențialului emancipator al formelor colective de rezistență socială și culturală[85]. În opinia celor doi autori, pentru Foucault, rezistența la formele de subiectivizare care sunt impuse subiectului nu poate fi decât una individuală, de tipul unei "estetici a sinelui", inventând forme de subiectivizare personală atipice potrivit modelului *dandy*-ului modern, capabil să sfideze normele sociale și să impună propriile sale criterii de gust. Lipsit de o teoretizare a acțiunii colective și redus la o activitate pur individual de edificare de sine, modelul relației dintre subiect și societate dezvoltat de Foucault rămâne închis în limitele individualismului pe care îl critică.

Nici generalizarea modelului panoptic în societatea contemporană (și implicit, în analizele asupra discursului artistic contemporan și instituțiilor de artă) nu este lipsită de probleme. Pe de o parte, putem remarca faptul că acest model conduce la o viziune în întregime negativă asupra ansamblului instituțional dezvoltat în modernitate, evitând astfel să ia în considerare o întreagă rețea de micro-instituții pe care Jurgen Habermas le consideră importante pentru constituirea modelului illuminist al sferei publice ca sferă a discuției și dezbaterii raționale[86]. Astfel, plecând de la prezumții nietzscheene de tip nihilist, Foucault transformă aspectele emancipatoare ale modernității, precum serviciile de asistență socială și planificare urbană, în artificii și tehnologii de guvernare menite să întărească formele sociale de supunere și dominație biopolitică. În analiza practicilor artistice contemporane, acest lucru se traduce printr-o mefiență radicală a teoriei critice cu privire la caracterul emancipator al muzeului de artă și a rolului său social, care recuză validitatea modelului kantian al judecății estetice ca expresie a gustului sau "simțului comun". În analizele critice destinate modelelor de receptare a artei, este cel mai adesea accentuată funcția retorică a discursului instituționalizat și capacitatea sa de a modela individul care privește, considerată a înlocui modelul idealizat al dezbaterii cu privire la judecățile de gust moștenit din modernitatea luminilor. Însă suspiciunea generalizată cu privire la raportul dintre cunoaștere și putere invalidează pretențiile normative ale unui asemenea demers întemeiat pe o analitică a adevărului[87]. Pe de altă parte, Gilles Deleuze și Felix Guatarri au remarcat faptul că societatea disciplinară și puterea biopolitică, creionate de Foucault, întemeiate pe mecanisme de supraveghere generalizată și de gestiune a populației, au fost deja înlocuite de forme de excercitare a puterii mai difuze, fluide, în continuă transformare, virtualizate, specifice unei "societăți a controlului"[88]. În această societate, puterea traversează în profunzime corpurile, limbajul și dorințele indivizilor. Astfel, "oculocentrismul" modelului panoptic foucaldian este înlocuit de un model haptic, tactil, impredictibil al constituirii și exercitării sociale a puterii.

Spațiu, putere, teritoriu: Deleuze-Guattari și gândirea nomadă

Teritoriu, spațiu striat/neted, rizom

Gândirea spațială dezvoltată de cuplul de autori francezi Gilles Deleuze și Félix Guatarri a influențat radical analiza interacțiunilor sociale și a distribuției puterii, operând cu concepte precum rizom, spațiu neted/spațiu striat, teritoriu și procesele prin care acesta se instituie sau se dezasamblează. Esențial gândirii celor doi este reconceperea proceselor de subiectivizare în raport cu micro-fizica puterii dezvoltată de Foucault, aflată la intersecția dintre critica modurilor în care sistemul capitalist produce modele de subiectivitate, captând și canalizând dorințele și instrumentând corpurile subiecților (lectură opusă psihanalizei pe care o numesc "schizoanaliză") și critica sistemelor de control social. Ei opun o gândire a fluxului și devenirii stabilității și segregării care caracterizează societățile moderne.

Împrumutat din gândirea post-structuralistă a celor doi gânditori francezi, conceptul de *teritoriu* desemnează un mod de stăpânire a spațiului caracterizat prin diferențieri între interior și exterior, forme de excluziune și practici de segmentare spațială și stratificare socială. Acest concept marchează însă și extensia spațiului asupra unor forme de cunoaștere și construcție de sine precum limbajul. Pentru Deleuze și Guattari, gândirea cartografică se poate extinde asadar asupra familiarului și nefamiliarului, descriind prin "relații" și "poziții" o rețea de interacțiuni umane care semnifică și totodată iau în stăpânire lumea. În această luptă, "teritorializarea" poate cunoaște "deteritorializări", rupturi din sfera familiarului, delocalizări și expansiuni asupra unor planuri noi, urmate de o "reteritorializare", de noi modalități de inscripție și semnificare pe acel nou plan[89]. Astfel, teritoriul trebuie gândit ca o configurație cartografică mobilă, fiind rezultatul unor practici și nu condiția lor.

Operând translații dintr-un plan în altul, metaforele cartografice utilizate de Gilles Deleuze și Félix Guatarri permit analiza diferitelor forme de supunere și rezistență socială în raport cu anumite configurații ale puterii. De pildă, conceptul de teritorializare poate fi aplicat modalității în care sistemul capitalist convertește forța productivă a dorinței într-un mecanism represiv, explicând-o ca lipsă pe baza scena-

riului oedipian și supunând-o unor structuri ideologice precum familie, religie, școală, medicină etc. Metaforele cartografice devin astfel utile pentru descrierea a noi forme de activitate artistică care conectează spații ale acțiunii și forme de cunoaștere, sisteme de reprezentare și de semnificare, producând metafore și concepte noi, precum și noi moduri de articulare artistică interdisciplinară. Ele descriu construcția subiectivității ca pe o activitate multistratificată și în continuă deplasare, insistând asupra caracterul *nomadic* al acestei subiectivități.

Prin opoziție cu *spațiul striat*, caracteristic sistemelor stabile, stratificate, *spațiul neted* caracterizează procesele intensive (spre exemplu, afectele sau forțele, opuse întinderilor cuantificabile) și asamblajele. Datorită continuei interacțiuni între aceste categorii, este probabil preferabil să discutăm despre forțe netede și striate mai curând decât despre configurații spațiale stabile[90]. Pentru Deleuze și Guattari, aceste distincții nu se aplică doar spațiului geografic ci și gândirii filosofice, muzicale, matematice, politice etc. Mașina nomadă de război, ca intervenție disruptivă asupra ordinii sociale codificate, este forma de expresie a forței de netezire care caracterizează acest regim al intensităților și devenirii, caracteristic proximităților și singularităților (capabile așadar de devenire și deviere în orice punct). Atunci când sunt privite ca entități izolate, organismele sunt individualizate, plasate în spațiul striat și supuse stratificării sociale.

Spațiile striate aparțin astfel mecanismelor de guvernare etatistă, instituțiilor și organizării spațiului social prin separare și localizare. Ele sunt guvernate printr-o pluralitate de centre care împart spațiul și măsoară distanțele în funcție de raportul dintre centre și periferii. Potrivit acestui mod de organizare spațială, există locuri mai mult sau mai puțin importante. Prin opoziție, spațiul neted este caracteristic ecosistemelor lipsite de centru, caracterizate printr-o organizare rizomatică, de tipul rețelelor interconectate, în care organizarea ierarhică este constant subminată. Dacă spațiul striat este caracterizat prin segmentare spațială, marcând teritorii, spațiul neted este caracterizat prin evenimente, afecte etc. Astfel, spațiul neted este incontrolabil prin definiție: atunci când se încearcă circumscrierea sa, calitățile sale intensive dispar sub efectul forțelor de striere[91].

Împrumutat din botanică, unde desemnează sisteme orizontale, de obicei subterane, care se extind prin intersectarea punctelor nodale, făcând imposibilă localizarea rădăcinii–sursă, termenul de *rizom* este opus de Deleuze/Guattari sistemelor de gândire moderne, organizate ierarhic, arborescent[92]. Spre deosebire de gândirea structuralistă tradițională, preferând configurații stabile, invariabile, constituite din relații de diferențiere internă, puncte și poziții, rizomul caracterizează devenirea, fiind nelocalizabil, interstițial, nelocalizabil. Astfel, gândirea rizomatică privilegiază timpul în favoarea spațiului, dinamica în favoarea reprezentării statice, întâmplarea, evenimentul și diferența în favoarea certitudinilor și prognozei[93].

Conceptele lansate de Deleuze și Guattari au servit la articularea unor forme de rezistență la adresa modelelor de subiectivizare impuse de societatea contemporană, considerată o formă generalizată a societății de tip capitalist în care gândirea biopolitică inițiată de Foucault este radicalizată. În opinia celor doi, dansul contemporan sau coregrafia fluidă a corpurilor și mulțimilor pe stradă poate acționa ca o forță de netezire a stratificărilor și segmentărilor spațiului public. Înlocuind istoria cu geografia, gândirea nomadă poate fi considerată mișcărilor de rezistență critică precum *occupy, squatting* etc. La rândul său, conceptul de rizom a părut a fi util în analiza practicilor artistice care au utilizat Internet-ul și arta asistată de computer pentru a construi forme de sociabilitate orizontale, de-ierarhizate și auto-gestionate, lumi virtuale în care formele de organizare spațială și normele sociale comune pot fi renegociate. Cu toate acestea, autori precum Michael Hardt și Antonio Negri au atras atenția asupra faptului că mișcările de netezire a spațiului public sunt ușor absorbite de "societatea de control" prin impunerea unui sistem paranoid de securitate bazat tocmai pe lipsa de identitate fixă, localizabilă, a activităților teroriste, specifice "gândirii nomade", care a înlocuit "macropolitica securității cu micro-politica nesiguranței"[94].

Spațiu, loc și subiectivitate: "geografii relaționale"

Dacă spațiul urban devine astfel depozitarul unor cartografii subiective, globalizarea a afectat la rândul său în mod radical percepția asupra sinelui colectiv, punând în discuție problema identității și

fundamentelor acesteia (etnice, naționale, rasiale). Percepția asupra diferenței a adus astfel cu sine o nouă practică, de ordin politic, orientată asupra politicilor reprezentării. Odată ce naționalismul ca modalitate modernă de construcție a identității colective a intrat în declin, alte forme de reprezentare și instituire a diferenței, precum și de repartizare a puterii și inegalităților, au intrat în joc. Îndeosebi după anii optzeci, noi forme de gândire a spațiului și a diferenței au insistat asupra faptului că spațiul colectiv devine unul al reprezentărilor culturale. În cadrul acestor sisteme de reprezentare culturală, gândirea spațiului s-a orientat asupra "geografiilor relaționale", adică asupra modurilor în care interacțiunile umane crează noi teritorii și marchează noi granițe, simbolice și mobile. Termenul de "geografie relațională" desemnează aceea gândire a spațiului care nu poate fi disociată de subiect și procesele de subiectivizare care permit descrierea sa culturală, fără a deveni însă o geografie a populației.

Astfel, asociind spațiul profund cu spațiul social, definit prin intermediul lui Neil Smith drept "întindere fizică infuzată cu intenție socială", teoreticieni precum Irit Rogoff au insistat asupra modalităților în care corpul uman devine martorul și agentul acestor noi forme de viață instaurate de politicile globale.[95]

> "Dacă geografia poate fi privită drept relația dintre subiecți și locuri refractată prin intermediul unor ordini ale cunoașterii, structuri statale și culturi naționale, aceea relație se constituie drept o narațiune socio-culturală situată geografic".[96]

Într-un mod oarecum contrar utilizării acestor termeni la nivelul simțului comun (pentru care locuirea presupune semnificarea spațiului), pentru Rogoff, spațiul reprezintă transformarea locului prin intermediul reprezentării sale conceptuale. Puterea produce *spațiul* (la nivelul reprezentărilor și sistemelor de semnificare) care este mai apoi materializat ca *loc*.[97]

În acest cadru de gândire, devin relevante problema deplasării identităților precum și cea a suprapunerii diverselor spații de gândire și acțiune în același loc. Reversul globalizării, care uniformizează experiențele și spațiile prin sisteme de reprezentare omogene (este

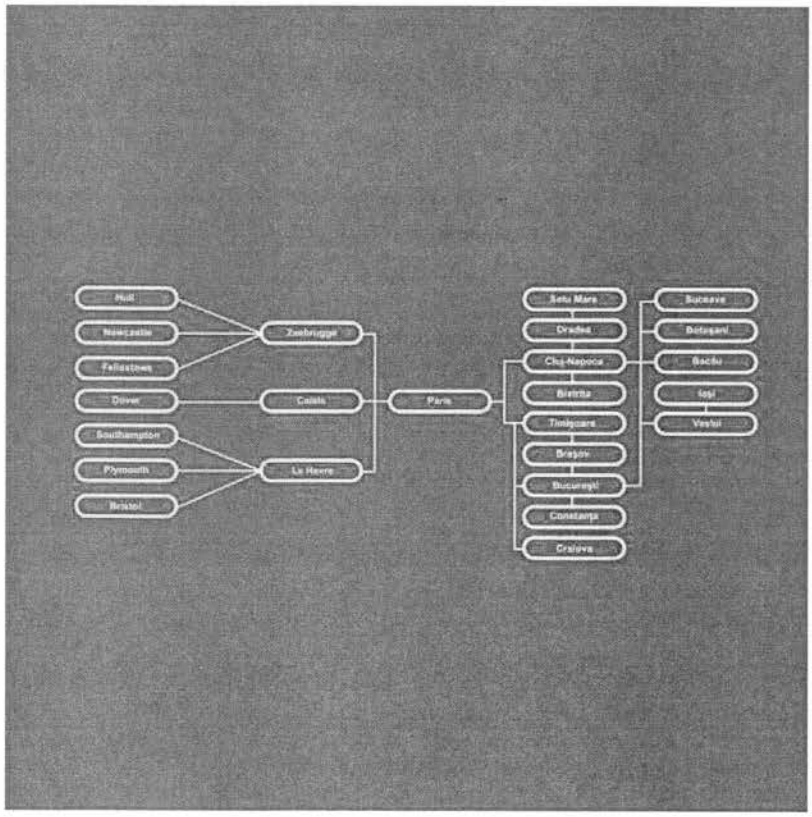
suficient să ne gândim doar la nivelul gastronimic pentru a înțelege acest lucru: proliferarea Mc. Donald's, surogatele de identitate gastronomică orientală, amalgamate pe anumite străduțe sau chiar construcția unor "cartiere dedicate"- chinezec, corean, arăbesc etc.), îl constituie emergența unor identități delocalizate, lipsite de "patrie", de un loc propriu, expuse și supuse exilului continuu: emigranți, marginali, excluși.

După cum observă Rogoff, cartografierea este o activitate care ne ajută să evidențiem gândirea și munca sedimentate temporal și material, iar dintr-o perspectivă semiotică, să înțelegem puterea pe care această activitate o exercită în mascarea diferenței, producând unitate și omogenitate[98]. Cunoașterea "cartografică" este, așadar, asociată unei modalități critice prin intermediul căreia anumite interese se materializează și se naturalizează (în termenii lui Roland Barthes asociați ideologiei) în coduri cartografice.

În opinia lui Denis Wood, citat de Irit Rogoff, cartografierea conține patru niveluri: cel al codurilor cartografice (locuri, date, evenimente), cel al codurilor lingvistice (denumiri, atribuiri), cel tectonic (al relațiilor lucrurilor în spațiu, de ordin scalar) și cel prezentațional (al sistemelor de reprezentare a acestor coduri, cromatice, numerice, volumetrice etc.). Una dintre exemplificările pregnante ale operațiilor artistice îndreptate acestor sisteme de reprezentare, discutată de Rogoff, este cea a hărții metroului londonez, transformată în manieră postmodernă de Simon Patterson în lucrarea *The Great Bear* (1992) prin substiutuirea numelor stațiilor de metrou cu "eroi" împrumutați deopotrivă din cultura "înaltă" (filosofi, sfinți, pictori italieni) și cea "populară" (actori de film, ingineri, fotbaliști). În lectura lui Rogoff, această metodă de cartografie critică utilizează intertextualitatea și critica fetișismului mărfii pentru a expune aceste mecanisme care se suprapun în viața cotidiană comportamentelor și modurilor noastre de orientare în lume. În plus, putem observa faptul că artistul disipă încrederea în sistemele de reprezentare cartografice uzuale, acestea ascunzând de multe ori moduri de ierarhizare și reprezentare a valorii.

Extinzând aceste analize asupra conceptului de "graniță" și de "teritoriu", putem interpreta și înțelege o întreagă serie de lucrări

artistice produse în ultimele decenii pentru a problematiza aceste noțiuni ca sisteme de excluziune, de producere și de normalizare a identității. De pildă, lucrări precum cele ale artistului român Matei Bejenaru par a pune în joc asemenea geografii relaționale. În lucrarea *Ghid de călătorie* (2005), utilizând o serie de relatări și mărturii verbale, artistul a propus un sistem cartografic ce permite vizualizarea traseelor de traversare ilicită a granițelor spațiului Shengen, util emigranților români plecați clandestin pentru a munci ilegal în Anglia în perioada de dinaintea integrării României în Uniunea Europeană.



Matei Bejenaru, *Traveling Guide*, 2005-2007 (Copyright: Matei Bejenaru)

De asemenea, corpul personal devine pentru mulți artiști, locul de articulare și de inscripție a identității colective, dar și al separației și excluziunii: el marchează granițe și devine un plan de articulare al unor teritorii simbolice, a unor sisteme de reprezentare a apartenenței și identității (feminine, rasiale, naționale). Astfel, lucrările Taniei Ostojić

precum *Looking for a Husband with an EU Passport* identifică noi tipuri de segregare și excluziune, noi forme de stratificare teritorială impuse odată cu discursul emancipator al unei entități politico-economice transnaționale, lipsite de granițe interne, nu însă și externe. *Looking for a Husband...*, un proiect performativ în cadrul căruia artista și-a anunțat intenția de a se căsători formal în schimbul unui pașaport european, fotografiindu-și corpul gol într-un mod frust, lipsit, de senzualitate, instanțiază fenomene sociale precum migrația forței de muncă domestică ilicită, traficul de femei și prostituția ilegală care transgresează granițele teritoriale existente. Transformat în obiect de consum, redus la condiția sa biologică primară, corpul artistei materializează efectele hiper-capitalismului contemporan care traduce aceste noi teritorii și le articulează asupra unor noi tipuri de subiectivitate și gândire biopolitică.

Producția semiotică a spațiului urban

Ideea potrivit căreia spațiul urban constituie o țesătură de relații sociale, codificate la nivelul reprezentărilor colective și materializate în diverse semne și marcaje spațiale reprezintă una dintre ideile directoare ale gândirii lui Henri Lefebvre, care s-a dovedit deosebit de influentă în teoria artei din ultimele decade. Noțiunea de "spațiu social" a atras atenția dinspre noțiunea de spațiu desemnând contextul material al producerii unei anumite activități către noțiunea de spațiu ca produs al interacțiunilor umane și reprezentărilor culturale în care au loc relațiile sociale. Astfel, spațiul social se suprapune altor tipuri de spații, imaginare, onirice sau fizice (de tip euclidian). În opinia lui Lefebvre, spațiul reprezentării (matematice) și spațiul social nu sunt distincte, ci sunt interdependente[99]. Produs al interacțiunii umane, el se află astfel într-o continuă producere și negociere, fiind supus alterărilor și transformărilor. Importantă în acest sens este ideea producerii performative a spațiului, prin acțiunea și deplasarea corpurilor în spațiu, mișcări care, odată codificate, permit o serie de operații simbolice, precum constituirea, consacrarea sau instaurarea, negocierea sau transgresiunea.

La rândul său Michel de Certeau utilizează analogia dintre limbă (ca sistem de reguli de formare și depozitar de cuvinte care conține în

potență toate enunțurile posibile în acel sistem) și limbaj sau vorbire (ca expresie lingvistică concretă a acestor reguli) pentru a distinge între spațiu și loc. Pentru de Certeau, locul reprezintă un sistem ordo-nator realizat în practici spațiale. Spațiul este astfel un loc praticat.[100] De pildă, trecătorii care urmează instrucțiunile de planificare urbană pe o anumită stradă, transformă locul respectiv într-un spațiu urban, îl produc în manieră performativă. Locul este un sistem de semne, iar activitățile cotidiene (a te plimba prin oraș, a asculta, a privi, a lectura semnele etc.) devin tot atâtea operații ordonatoare. Astfel, operațiile nu admit o anumită fixitate a semnificației unui anumit loc. Dimpotrivă, ele fac posibilă negocierea și contestarea acelor semnificații prestabilite. De pildă, o anumită semnificație atribuită unui monument poate fi contestată prin deplasarea monumentului într-un alt context, iar semnificațiile unui alt loc (de pildă, o stradă comercială) pot fi deturnate prin activități care îl inserează într-un alt sistem de reprezentare și semnificare (de pildă, prin intermediul unei demonstrații politice). Paradigma lui de Certeau a atras atenția asupra dimensiunii *instabile* a semnificațiilor atașate spațiului urban ca spațiu public constituit de norme sociale, practici instituționale și sisteme de semnificare.

Pe acest temei pot fi înțelese intervențiile critice asupra arhitecturii urbane dezvoltate în arta ultimelor decenii. De pildă, intervențiile lui Krzystof Wodiczko asupra monumentelor din diverse orașe pare a se susține pe ideea lui Henri Lefebvre potrivit căreia monumentele ascund adevăratele lor intenții și camuflează relațiile de putere în narațiuni mistificatoare în actul exercitării funcției lor comemorative în spațiul public. Wodiczko realizează proiecții video nocturne asupra monumentelor care pot fi asemuite actelor de lectură la care se referă de Certeau. Asemeni unui psihanalist, Wodiczko pare a scoate la lumină inconștientul instituțional al unei clădiri sau a unui monument, discursul camuflat în spatele aparențelor.

În ambele situații artistice, Wodiczko construiește o tensiune între semnificația locului și cea a imaginii proiectate, care dobândește conotații politice odată amplasată în contextul imediat al receptării sale la acel moment. Proiecția asupra monumentului libertății din Brooklyn, New York, din 1984, care celebrează victoria nordului asupra sudului și discursul eliberator împotriva sclaviei, dobândește conotații

ironice în condițiile războiului rece. Artistul denunță pactul de neagresiune și tensiunea care păstrează într-o inseparabilă opoziție și complicitate marile puteri ale momentului, Statele Unite și Rusia, menținând astfel o formă de încătușare a libertății. La rândul său, proiecția svasticii naziste pe clădirea casei culturale a Africii de Sud din Londra în 1985 stârnește asocieri imediate între apartheid și politica fascistă, ale căror similitudini tacite se explicitează în contextul politicii coloniale britanice la acel moment.

În termenii lecturii propuse de Rosalind Deutsche, el acționează utilizând "proiecții asupra unor proiecții", eludând separația dintre monument și proiecția colectivă, dintre fantasmă și materie, și tratând arhitectura ca pe un tip limbaj spațial[101]. Prin suprapunerea pe forma fizică a monumentului și construirea unei tensiuni interne la nivelul iconografiei sale, Wodiczko produce astfel o contra-imagine sau un contra-monument.

Dacă lectura lui Deutsche pare a implica faptul că efectele practicii lui Wodiczko se rezumă la intruziunea asupra nivelului lecturii pe care o întrerupe și o fragmentează, cea susținută de Nick Kaye duce mai departe consecințele teoriei lui Lefebvre, relevând faptul că ceea ce artistul pune în lumină este disjuncția dintre spațiul social și cel ideal, dintre ideologie și rutina cotidiană a lecturii și experienței sau practicii spațiale, pentru care semnificațiile ideologice originare s-au pierdut sau au fost între timp înlocuite cu alte straturi de sens sedimentate de-a lungul timpului în memoria colectivă a locuitorilor unui anumit oraș[102].

---

[1] Gillian Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, Londra/Thousand Oaks, 2011, p. 136

[2] Jae Emerling, *op. cit.* , p. 147

[3] Sara Mills, *Michel Foucault*, Routledge, Londra/New York, 2003, p.35

[4] *Ibidem*, p. 40

[5] Michel Foucault, "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 4, 1982, pp. 777-795

[6] Michel Foucault, *Puterea psihiatrică*, trad. Irina Andrea Szekely și Iuliu-Silviu Szekely, Editura Idea, Cluj, 2006, p. 57

[7] Jae Emerling, *Theory for Art History,* Routledge, Londra/New York, 2005, p. 147

[8] Gillian Rose, *op. cit.*, p. 136

[9] Sara Mills, *op. cit.*, p.55

[10] Gillian Rose, *op. cit.*, p. 136

[11] Johnatan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambdridge, Mass./Londra, 1992, p.6

[12] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, trad. Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Editura Univers, Bucureşti, 1996, pp. 356-401

[13] Michel Foucault, *Ce este un autor? Studii şi conferinţe*, trad. Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Editura Idea, Cluj, 2004, p. 54

[14] *Ibidem*, p. 36

[15] *Ibidem*, pp. 42-43

[16] *Ibidem*, p. 43

[17] Corneliu D. Bîlbă, *Hermeneutică şi discontinuitate. Studii de arheologie discursivă*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 2011, pp. 151-153

[18] Katherine M. Sousloff, "Michel Foucault and the Point of Painting", în Dana Arnold (ed.), *Art History. Contemporary Perspectives on Method*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010

[19] Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, pp. 139-141

[20] George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974

[21] Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, 1982

[22] *Ibidem*, pp. 13-15

[23] Friedrich Schiller, "Scrisori privind educaţia estetică a omului", în Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, trad. Gheorghe Ciorogaru, Editura Univers, Bucuresti, 1981

[24] *Ibidem*, pp. 283-288

[25] Andrea Fraser, *op. cit.*, p. 130

[26] Giorgio Agamben, *What is An Apparatus and other Essays*, Stanford University Press, Stanford, 2009, p. 14

[27] Gillian Rose, *op. cit.*, p. 230

[28] Martin Jay, *Downcast Eyes*: *The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 383

[29] *Ibidem*

[30] Michel Foucault, *A supraveghea şi a pedepsi*, trad. Bogdan Ghiu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 257

[31] *Ibidem*, pp.256-257

[32] Gillian Rose, *op. cit.*, p. 229

[33] Michel Foucault, *A Supraveghea şi a pedepsi*, p. 174

[34] *Ibidem*, p. 257

[35] Thomas Lemke, *Biopolitics: An Advanced Introduction*, New York University Press, New York, 2011, pp. 35-37. Pentru o analiză amănunțită a conceptul de biopolitică și a formelor de gestiune a populației vezi Michel Foucault, *Nașterea biopoliticii*, trad. Bogdan Ghiu, Editura Idea, Cluj, 2007

[36] Thomas Lemke, *op. cit.*, p. 38

[37] Michel Foucault, "Altfel de spații", în *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri. 1963-1984*, ediție îngrijita de Ciprian Mihali, trad. Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali si Sebastian Blaga, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, pp.251-260.

[38] *Ibidem*

[39] Corneliu D. Bîlbă, *op. cit.*, p. 126

[40] Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii,* trad. Bogdan Ghiu, Editura Univers, București, 1999, p. 157

[41] *Ibidem*, p. 158

[42] Roy Boyne, "Foucault and Art", în Paul Smith și Carolyn Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2002, pp. 347-348

[43] Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, ediţia a 4-a, The MIT Press, Cambridge Mass., 2000, pp. 66-81

[44]Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, p.158

[45] Suren Lalvani, *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*, State University of New York Press, 1996, p. 2

[46] *Ibidem*, pp. 4-17

[47] John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, MacMillan, Londra, 1988

[48] Liz Wells, *op. cit.*, p. 164

[49] John Tagg, *op. cit.*, p. 101

[50] Donald Preziosi, "The Crystalline Vail and the Phallomorphic Imaginary", în Elena Filipovic, Marieke Van Hal și Solveig Ovsebo (eds.), *The Biennal Reader*, Hatje Cantz și Bergen Kunsthall, Bergen/Ostfieldern, 2010, pp. 36-37

[51] Germain Bazin, "The Museum Age: Foreword", în Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, 2-nd Edition, Wiley-Blackwell, Malden/Oxford, 2012, pp. 19-23

[52] Tony Benett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Practice*, Routledge, Londra, 1995, pp. 82-85

[53] *Ibidem*, pp. 24-26

[54] *Ibidem*, p.45

[55] Germain Bazin, "Introduction (from *The Museum Age*)", în Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Blackwell Publishing, Londra, 2004, pp. 18-22

[56] Carol Duncan, "The Museum as Ritual" în Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History. A Critical Anthology,* Oxford University Press, 2009, pp. 427-428

[57] *Ibidem*, p. 433
[58] Gillian Rose, *op. cit.*, p. 245
[59] *Ibidem,* p. 429
[60] Donald Preziosi, „Brain of the Earth's Body", în Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Blackwell Publishing, Londra, 2004, pp. 74-76
[61] *Ibidem*
[62] *Ibidem*, p. 78
[63] *Ibidem,* p. 79
[64] Douglas Crimp, *op. cit.*, pp. 66-81
[65] Textul Lindei Nochlin "Why Have There Been No Great Women Artists?" ARTnews, January, 1971, pp. 22-39) constituie o contribuţie seminală la critica feministă a canonului. Printre textele Griseldei Pollock vezi *Differencing the Cannon: Feminist's Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, Londra, 1999, pp. 6-23
[66] Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2005, p. 191
[67] *Ibidem*
[68] Hal Foster *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004
[69] Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", în Alexander Alberro şi Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1999, pp. 158-178
[70] Cf. Johannes Meinhard, „Institutionskritik", în *DuMonts Begriffslexicon zur zeitgenösichen Kunst*, Dumont, Cologne, 2002, pp. 126-130, *apud* Isabelle Graw, „Beyond Institutional Critique" în John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurich, 2006, p. 139.
[71] Brian O Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, 1986, pp. 14-15 şi 78-80
[72] *Ibidem*, pp. 79-80
[73] Gerald Raunig, "Preface" în Gerald Raunig şi Gene Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Mayflybooks, Londra, 2009, pp. xiii – xv
[74] Judith E. Stein, "Sins of Omission: Fred Wilson's Mining the Museum", *Art in America*, 1993
[75] Hal Foster *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004, p. 626
[76] Martha Buskirk, *op. cit.*, p. 164
[77] Frazer Ward, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", *October*, no. 73, 1995, pp. 71-90; Isabelle Graw, "Field Work", *Flash Art*, November/December, 1990

[78] Michel Foucault, *Istoria Sexualității*, trad. Beatrice Stanciu și Alexandru Onete, Editura de Vest, Timișoara, 1995, pp. 34-35

[79] Griselda Pollock, „Feminism/Foucault – Surveillance/Sexuality" în Michael Ann Holly, Kieth Moxey, Norman Bryson (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994, p.6

[80] Judit Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Londra, 1999, pp. 140-149

[81] *Ibidem* p.33

[82] Ileana Pintilie, „The Private and the Public Body in Communism", în Zdenka Badovinac (ed.), *The Body and the East*, Moderna Galerija Ljubljana, 1999

[83] Gen Doy, *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture*, IB Tauris & Co Ltd, Londra/New York, 2005, p.3

[84] Irene Diamond, Lee Quinby (eds.), *Feminism & Foucault. Reflections on Resistance*, Northwestern University Press, 1988

[85] Steven Best, Douglas Kellner, "Foucault and the Critique of Modernity" in *Postmodern Theory: Critical Interrogations,* Guilford Press, New York, 1991, pp. 68-75

[86] Jürgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității*, trad. Gilbert V. Lepădații, Ionel Zamfir și Marius Stan, Editura All, București, 2000, pp. 250-254

[87] *Ibidem*

[88] Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control", *October,* no. 59, 1992, pp. 3-7

[89] Gilles Deleuze și Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, Paris, 1980

[90] Mark Bonta și John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh University Press, 2004, p. 144

[91] *Ibidem*, p. 145

[92] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 123

[93] *Ibidem*, p. 124

[94] Michael Hardt și Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2000

[95] Irit Rogoff, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, Routledge, Londra, 2000

[96] *Ibidem*, p. 22

[97] *Ibidem*

[98] Irit Rogoff, *op. cit.*, pp. 74-75

[99] Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Wiley-Blackwell, Oxford/Malden, 1991, p.14

[100] Nick Kaye, *Site-specific art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, Londra/New York, 2000, p. 4

[101] Rosalind Deutsche, „Architecture of the Evicted", în Zoya Kocur șiSimon Leung (ed.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, Oxford/ Malden, 2005, pp. 150-165

[102] Nick Kaye, *op.cit*

REPREZENTARE ŞI PARTICIPARE: TEORII CRITICE ALE ARTEI ÎN SPAŢIUL PUBLIC

Concepte cheie: participativitate, colaborare, intervenţie/integrare, artă *"site-specific"*, spaţiu/loc, estetică relaţională, interstiţiu social, sferă publică, estetică dialogică, "comunitate inoperantă", disensiune, "împărtăşirea sensibilului"

Artă şi comunitate: de la reprezentare la interacţiune la participare

Spaţiu, loc, comunitate: transformările practicilor artistice "site-specific"

În anii nouăzeci, o serie de practici artistice derivate din arta conceptuală, din arta performativă şi din arta instalaţiei, sensibile la politicile identităţii şi ale reprezentării din arta critică a anilor optzeci (influenţate de feminism, politicile minoritare şi ulterior, de cele post-coloniale), au dus mai departe critica subiectivităţii unificate desfăşurată de teoriile poststructuraliste.[1] De asemenea, au contestat modelul operei de artă unitare şi omogene, dezavuat în favoarea textualităţii şi a "operei deschise". După cum am sugerat în capitolul anterior, concepţia despre autor şi autoritatea auctorială a fost ea însăşi suspectată, aceasta cedând locul inconştientului, dorinţei sau structurilor sociale, precum şi raporturilor de putere din cadrul discursurilor şi practicilor sociale din care arta face parte. Concomitent, privitorul, cititorul sau interpretul dobândesc o importanţă crescândă, care depăşeşte graniţele exerciţiului hermeneutic, implicând colaborarea şi chiar participarea la producţia efectivă a structurii artistice. Astfel, opera de artă nu mai este privită ca un produs finit, separată de publicul său. Dimpotrivă, creaţia artistică deschide un spaţiu comun în care publicul şi obiectele artistice care transmit semnificaţii sunt părtaşi la o *situaţie* artistică[2]. Opera de artă este, aşadar, mai curând un pretext pentru experienţe şi judecăţi şi un sistem deschis de relaţii deopotrivă sociale, politice, cognitive, afective şi perceptuale.

De multe ori, scopul acestor situații artistice este acela de a chestiona relațiile dintre artă și mediul social la care arta se raportează, fie *intervenind* în mod intruziv în acesta, fie *integrându-se* în sistemele care-l compun, precum arhitectura, mass-media, sfera politică sau practicile culturii populare[3]. Dezvoltarea practicilor cu caracter participativ și colaborativ și a interesului pentru articularea comunitară prin intermediul artei contemporane poate fi înțeleasă prin apel la transformările pe care le-a cunoscut noțiunea de artă specifică unui sit sau loc (*site-specific*). Dacă inițial, acest concept desemna adaptarea unei opere de artă pentru a corespunde unui spațiu arhitectural determinat (precum, de pildă pictura murală cu temă religioasă realizată pentru cupola bisericilor), noțiunea de artă *site-specific* a ajuns să înglobeze contextul în care lucrarea este expusă. Mai întâi, s-a afirmat faptul că opera de artă nu poate fi disociată de spațiul fizic în care este instalată și apreciată. A devenit celebră afirmația lui Richard Serra despre propria sa lucrare *Tilted Arc* realizată pentru Federal Plaza în New York, un bun exemplu de intervenție intruzivă, refractară față de materializarea estetică a utopiei consensului comunitar: "a înlătura opera înseamnă a o distruge"[4]. Datorită protestelor cetățenilor, autoritățile au decis ca lucrarea lui Serra, un imens arc de cerc realizat din metal masiv care descria o contra-curbă în interiorul pieței, să fie mutată într-un alt parc, aceasta obturând vizibilitatea și incomodând circulația trecătorilor.

Ulterior, această dimensiune fizică a contextului spațial și a locului în care opera este amplasată sau produsă a ajuns să desemneze mai curând un *spațiu discursiv* în care aceasta este inserată, adică un spațiu determinat prin intermediul unor elemente identitare și comunitare ce caracterizează locuitorii săi și raportarea lor culturală la respectivul spațiu, precum și interacțiunea umană care are loc în acel spațiu[5]. Prin transformarea spațiului fizic într-un spațiu socio-cultural, spațiul devine *loc*. Astfel, noțiunea *funcțională* de *loc* se detașează de noțiunea *literală* a *sit*-ului, devenind separabilă de spațiul fizic și de unicitatea sa și dobândind trăsăturile unui sit informațional, procesual și mobil. Originile acestei practici pot fi identificate în arta conceptuală, care tratează contextul expunerii mai curând în termenii teoriilor despre artă care influențează percepția comună asupra unei anumite

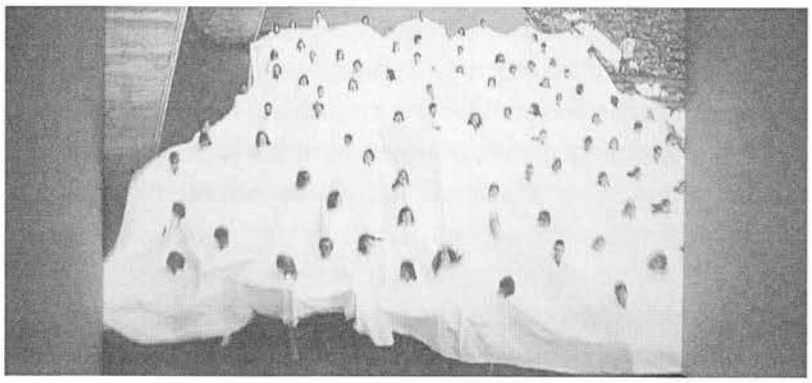
practici artistice, precum și în critica instituțională derivată din arta conceptuală care a evidențiat mecanismele discursiv canalizate de instituțiile de artă care gestionează producția, expunerea și receptarea operei. De asemenea, ele pot fi raportate la tendința spre auto-reflexivitate a artei moderne, identificată de Clement Greenberg[6]. Aceste transformări ale noțiunii de practică artistică "site-specific" au condus astfel la o practică artistică itinerantă, care textualizează spațiul și spațializează discursul, propunând experiențe simultane care tratează serial spațiul social în maniera artei minimale, abordând "un loc după celălalt" [7].

"Turnura colaborativă"

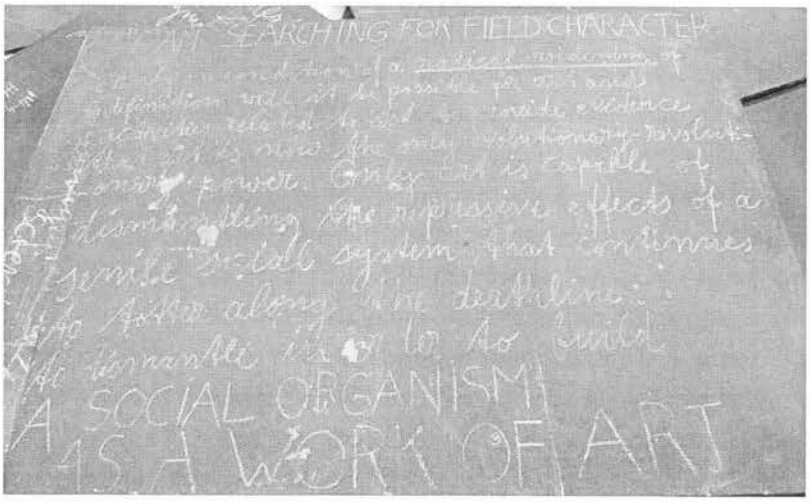
Una dintre cele mai semnificative schimbări petrecute în arta anilor nouăzeci privește statutul multiplu al autorului prin proliferarea practicilor colective și colaborative, determinând unii curatori să vorbească despre o "turnură colaborativă" în arta contemporană[8]. Deși aceste practici nu sunt cu totul noi, fiind de asemenea proprii colectivelor de artiști născute în timpul avangardelor istorice, ele rămân unele dintre cele mai importante turnuri suferite de arta contemporană angajată social și politic. Spațiul lor de desfășurare este prin excelență un model al spațiului public[9]. Deși arta în spațiu public reprezintă o categorie dificil de definit, cuprinzând practici artistice eterogene precum sculpturi temporare, monumente și memoriale, proiecte angajate social și activism politic, *land art* și opere site-specific, design urban și intervenții arhitecturale, orientarea spre participativitate, colaborare și constituirea unor comunități temporare reprezintă una dintre trăsăturile specifice artei care își propune să se raporteze critic la modul de constituire a spațiului public și să contribuie la redefinirea sa.

Asemenea intervenții, care se adresează mai curând grupurilor și colectivităților decât spectatorului individual, destabilizează nu doar accepțiunea artei ca producție de obiecte estetice, ci și pe cea a artei ca mediu de comunicare. Față de acestea, ele privilegiază constituirea de relații sociale prin artă. Odată cu acestea, se dezvoltă de asemenea practicile participative, cunoscute încă din anii cincizeci-șaizeci prin intermediul manifestărilor precum *happening*-urile lui Alan Kaprow

sau *performance*-urile Fluxus practicate de Yoko Ono, George Brecht, Nam June Paik sau George Maciunas, care privilegiau contribuția hazardului la construcția operei.



Lygia Pape, *Divider*, acțiune, 1968, imagine din film, instalație la Muzeul Reina Sofia, Madrid (foto: Cristian Nae)



Joseph Beuys, *I am searching for field character*, prelegere publică, 1974, instalație la Hamburger Banhof, Berlin (foto: Cristian Nae)

De asemenea, "sculptura socială" practicată de Joseph Beuys, acțiunile cu caracter politic dezvoltate de Graciela Carnevale și grupul *Tucuman Arde* în Argentina, sau arta neo-concretă realizată de artiști brazilieni precum Lygia Clark, Helio Oiticica sau Lygia Pape pot fi considerate a exploata acest filon participativ. Manifestările artistice cu caracter participativ și colectiv devin însă cu adevărat remarcabile după anii optzeci prin tipuri de artă teoretizate drept "noul gen de artă publică" (Suzane Lacy), "estetică relațională" (Nicolas Bourriaud),

"estetică dialogică" (Grant Kester), "estetică conectivă" (Suzi Gablick), "estetică situațională" (Claire Doherty) etc[10].

Aceste practici au determinat, în opinia lui Nikos Papastergiadis, o "nevoie globală de colaborare"[11]. Potrivit autorului australian de origine greacă, practicile colaborative contemporane pot fi caracterizate prin patru mari trăsături: încorporarea dinamică a structurilor instituționale ca parte a unui sistem comunicațional mai larg; auctoriatul colectiv; "cosmopolitismul vernacular" datorat afirmării mobilității globale ce a condus la construcția unor spații trans-naționale și transformarea metodelor etnografice de reprezentare a comunităților dintr-un proces hegemonic de documentare și mediere produs de un singur artist într-un proces descentralizat de dialog.

Alături de practicile artistice și tendințele estetice anterior amintite, Papastergiadis notează transformările radicale suferite de conceptul de *expoziție* artistică și importanța crescândă a curatorului ca meta-autor. Expoziția a devenit locul producției unor opere de artă cu caracter modular, instalate temporar într-o anumită formă și adaptate noilor condiții de expunere. Astfel, el notează expoziția *Cities on the Move*, curatoriată în anul 1997 de Hans Ulrich Obrist și Hou Hanrou, o expoziție itinerantă reinventată în fiecare locație. De asemenea, curatori precum Charles Esche sau Hou Hanrou au transformat deseori conceptul de expoziție internațională dintr-un proces de expunere a unor lucrări ce au fost selectate pe criterii pur estetice într-un proces de auctoriat multiplu, care facilitează cunoașterea relațională și abilitățile de auto-organizare specifice colectivităților mici, grupurilor sociale similare ONG-urilor.

Concluzia lui Papastergiadis este aceea că *funcția artei* contemporane poate fi caracterizată drept o *formă de mediere*, înțelegând prin aceasta alterarea unui obiect care este transportat dintr-un context simbolic în altul[12]. În acest context, practicile colaborative răspund poziționării artistului ca mediator social în mijlocul proceselor de transformare socială în care este implicat.

Cu toate că se pot deseori confunda, caracterul *participativ* și cel *colaborativ* al anumitor practici artistice contemporane nu sunt concepte sinonime. După cum observa Christian Kravagna, ele semnalează o modificare importantă a diviziunii muncii și a concepției

moderne despre auctoriatul artistic. Dacă aspectul colaborativ desemnează "concepția, producția sau implementarea unor acțiuni realizate de mai multe persoane fără un principiu de diferențiere între aceștia în termeni de status", participativitatea desemnează o transformare radicală a distincției dintre producător și receptor, acordându-i celui din urmă atribuții creative și un rol activ în construcția operei de artă[13]. Chiar și în cel din urmă caz, multe dintre operele de artă contemporane ridică întrebări cu privire la dimensiunea participativă a publicului și contribuția sa creativă la realizarea lucrării, de multe ori acesta fiind definit prin intermediul membrilor unei anumite comunități localizabile și definite geografic (un cartier, o comunitate dintr-un anumit oraș), sau a unor persoane care execută anumite activități predefinite de către artist.

Un exemplu concludent îl constituie utilizarea unui număr mare de muncitori de către artistul Francis Alys pentru a realiza o acțiune absurdă și totodată puternic alegorizată în lucrarea *When Faith Moves Mountains*, o documentare a unui performance colectiv în care acest grup de muncitori anonimi lucrează la unison pentru a muta o dună de nisip cu un metru. Deși poate fi privită drept o lucrare participativă, rolul participanților la proiect nu este acela de agenți autonomi, ci de actanți într-un scenariu artistic deja constituit, o alegorie a voinței și acțiunii colective, dar și a futilității și asumării eșecului drept condiție socială[14].

În acest context, curatorul Suzana Milevska a propus distincția dintre practicile artistice orientate către articularea identității și cele orientate către articularea comunității. Dacă termenul de identitate desemnează relația de apartenență la un anumit grup social codificat, definită prin intermediul unui concept sau a unei idei (națiune, sex, rasă, religie etc.), termenul de comunitate descrie constituirea unor relații de solidaritate care se pot constitui spontan între indivizi în absența unor asemenea concepte directoare. Astfel, spre deosebire de identitate, comunitatea semnalează relații locale, temporare și subterane care se instituie între subiecți, de ordin deopotrivă afectiv și cognitiv, și care traversează normele colective și ideologiile care reglementează spațiul public.

Estetica relațională. De la obiecte la relații sociale

Funcția socială a artei

Ipoteza fundamentală pornind de la care curatorul francez Nicolas Bourriaud își construiește noua teorie despre o artă și o estetică relațională este aceea a generalizării "societății spectacolului" în condițiile unui capitalism avansat care, în anii nouăzeci, a părut a înfrânge și ultimele redute de opoziție socialistă și comunistă aflate în Estul Europei și în Uniunea Sovietică. Pentru Guy Debord, fondatorul mișcării situaționiste și autorul sintagmei mai sus amintite, societatea spectacolului se caracterizează, printre altele, prin alienarea progresivă a relațiilor interumane prin intermediul circulației mărfurilor și a imaginii. Ea descrise, astfel, un proces de absorbție a lumii percepute și trăite imediat într-o imagine, o simplă reprezentare iar astăzi, într-un adevărat sistem virtual de reprezentări și comunicare vizuală[15]. În consecință, relațiile interumane sunt supuse aceluiași proces de transformare într-o simplă imagine. Ele sunt astfel reificate (devin obiecte), alienate și supuse circulației mărfurilor în societate. Prin urmare, am putea rezuma ipoteza de pornire a esteticii relaționale drept ipoteza transformării liantului social într-o marfă, un „artefact standardizat".

Într-un asemenea context, rolul artiștilor relaționali este (potrivit unei implicite sarcini critice și deconstructive) acela de a reda acestor relații circulația și suplețea lor naturală, de a le scoate din regimul mărfurilor și (potrivit unei latente sarcini terapeutice) de a repara și reconfigura astfel "țesutul social" afectat de societatea spectacolului. Ei vizează astfel să producă prin intermediul operei de artă „micro-comunități" în care oamenii să poată avea acces la noi modalități de interacțiune umană și la noi forme de sociabilitate. În discursul lui Bourriaud, putem observa revenirea nu doar a unui marxism rezidual, dar și a unei viziuni utopic-avangardiste privind sarcina transformatoare a artei în raport cu societatea. Similar proiectelor artistice constructiviste, dadaiste, suprarealiste sau inspirate de gruparea Bauhaus, arta nu își propune doar să reflecte, ci și să transforme și să remodeleze viața. Spre deosebire de acestea însă, arta relațională nu propune mari revoluții, ci "microutopii cotidiene"[16]; ea

intenționează să construiască spații concrete în care pot fi experimentate noi forme de relaționare interumane[17]. Bourriaud specifică faptul că rolul operei de artă este acela de a oferi modele ce pot fi ulterior puse în practică în spațiul social la o scară mai largă.[18] De aceea, creația artistică este asociată modelizării, construirii de machete și prototipuri de relaționare umană. Potrivit curatorului francez, ea ne poate învăța să locuim mai bine lumea în care trăim.

Opera de artă drept creație relațională

Una din cele mai importante consecințe estetice ale teoriei lui Bourriaud privește definirea operei de artă și implicit, conceptul estetic de formă. Este evident faptul că, pentru îndeplinirea unei asemenea funcții, opera de artă își pierde trăsăturile moderne asociate autonomiei estetice și purității mediilor. În primul rând, practica artistică nu mai este orientată către producerea de obiecte, ci către producerea de subiectivitate. În al doilea rând, materia lor primă o constituie comunicarea și experiența estetică. În al treilea rând, ea pornește nu de la revizitarea trecutului, ci de la observarea prezentului, ceea ce conduce la o situare în interiorul sferei sociale și nu la distanță de aceasta. Arta relaționează folosește mijloacele sociale de comunicare existente fără a urmări alterarea lor poetică ca scop în sine, ci doar ca mijloace pentru transformarea subiectivităților. Așadar, ea se așează în interiorul sferei relațiilor umane și încearcă să creeze rupturi, "interstiții sociale"[19], mici întreruperi spațio-temporale a modului obișnuit de comunicare și relaționare umană. Termenul de interstițiu social, împrumutat din gândirea marxistă, denotă un sistem de schimburi care scapă celui propriu economiei capitaliste (care gândește totul în logica profitului și eficienței), sugerând alte posibilități de schimb social și de petrecere a timpului. Expoziția de artă relațională nu propune așadar obiecte și concepte gata construite în atelier și destinate contemplării, ci durate și spații de experimentat. Ea sugerează astfel construirea de "spații libere, durate a căror ritm se opune celui care organizează viața cotidiană"[20].

În acest sens, putem conchide faptul că arta relațională își propune să creeze noi forme de experiență estetică și comunicațională. Arta relațională produce, așadar, "spațio-temporalități relaționa-

le, experiențe interumane care încearcă să se elibereze de constrângerile ideologice ale comunicării de masă; într-un anume fel, produc locuri în care se elaborează socialități alternative, modele critice, momente de convivialitate construită"[21].

Forma relațională

Este evident că forma operei de artă nu poate, la rândul său, să rămână la înțelesul tradițional (susținut de o opoziție rudimentară între semnificant și semnificat) de "conținător" în care se toarnă, asemenea unui cofraj, un sens sau un mesaj prestabilit. Chiar și acest sens tradițional este tradus de Bourriaud într-o paradigmă ontologică, în care formele de existență preced formele de cunoaștere și raporturile etice pe care opera de artă le aduce cu sine.

Prin termenul de formă se înțelege, "o unitate coerentă, o structură (entitate autonomă de dependențe interne) care prezintă caracteristicile unei lumi".[22] În privința artei relaționale, curatorul francez consideră că forma sa împrumută modelul interacțiunii aleatorii dintre atomi, din care iau naștere lumile. Dacă extindem acest model la scara materialelor operei de artă, putem spune că ea este generată prin întâlnirile dintre indivizi care se produc în spațiul operei de artă, al instalației artistice sau al propunerii artistice care le catalizează. Unitatea acestora ar consta în calitatea relațiilor interumane care se încheagă prin intermediul experienței furnizate de artă. Căci arta face să coexiste momente de subiectivitate legate de experiențe singulare, este capabilă să ofere sens și să se propună astfel drept o lume posibilă. "Orice operă este astfel modelul unei lumi viabile"[23].

Forma operei de artă contemporane se dovedește astfel a fi nu doar un concept mai larg decât cel strict obiectual, în raport cu care este de obicei înțeleasă ca efect al unei compoziții (în sensul propriu esteticii formaliste), ci și un concept dinamic și în continuă transformare, opus unei concepții statice privitoare la relația dintre artist și publicul său. Esențial rămâne în acest caz materia din care artistul își construiește formele. Într-o paradigmă sculpturală a operei de artă, am putea de asemenea afirma că artistul sculptează în chiar formele de interacțiune, comunicare și schimb social, producând noi experiențe și întâlniri umane, noi pretexte comunitare. Materialul

acestuia este împrumutat din formele sociale de colectivitate, care, potrivit observațiilor lui Bourriaud, au devenit ele însele forme artistice autonome odată împrumutate de artiști. Printre aceste forme sociale putem nota: "*meeting*-urile, întâlnirile, manifestațiile, diferitele tipuri de colaborare între persoane, jocurile, sărbătorile, locurile de convivialitate" (...), care, după cum remarcă autorul francez, "reprezintă obiecte estetice susceptibile a fi studiate ca atare"[24].

Una dintre consecințele acestei concepții asupra operei de artă este aceea că forma trece dincolo de aspectul material al operei, dar și de conceptul predefinit, pentru a îngloba dinamica interacțiunilor dintre privitori și mediul artistic. Ea înglobează de acum și efectele sale estetice și cognitive, precum și interpretările care i se aduc, cu alte cuvinte, răspunsul publicului care participă la actul artistic. Ea devine astfel "un element de legătură, un principiu de aglutinare dinamică"[25], și se cere descris și evaluat conform acestor criterii.

Judecata estetică

Există așadar anumite modalități prin intermediul cărora arta relațională se cere judecată? Se bazează o asemenea judecată pe criterii ferme? Și care ar fi importanța dimensiunii estetice într-un asemenea sistem (sau complex) de criterii și de judecăți artistice? Cum ar trebui să înțelegem însăși dimensiunea estetică în acest caz?

În primul rând, Bourriaud sugerează faptul că reușita unei opere de artă (îndeosebi, a uneia relaționale) poate fi apreciată pornind de la criteriul "transparenței" sale sociale. Simptomul acestei reușite o constituie faptul că opera de artă produce discuții, comentarii, se deschide interpretărilor, iar această discuție are loc în condiții de transparență: opera de artă nu se mai oferă ca mediator obscur al unui sens, ci ca produs al muncii umane. Prin aceasta, Bourriaud pare a înțelege faptul că opera de artă își expune în același timp procesul său de fabricare, poziția sa în jocul schimburilor, rolul pe care îl acordă privitorului și comportamentul artistului în acest sistem. "Transparența" sa ia naștere din faptul că gesturile și comportamentele care o formează fac parte din subiectul său. Dar acest lucru poate fi mai bine înțeles prin efectele sale asupra valorii economice a operei de artă. Căci arta relațională se opune comercializării sale ca obiect, dar refuză

totodată să devină utilitară, rămânând, în cele din urmă, un pretext de comunicare liberă.

De aceea, criteriul noutății sau originalității lasă locul de acum capacității operei de artă de a rezista transformării operei de artă într-un simplu spectacol și în marfă și de a se deschide unor forme eterogene de sociabilitate alternativă. De altfel, acest lucru nu este privit de Bourriaud ca un mod conservator de replicare a consensului social sau comunitar. Dimpotrivă, el consideră ca arta are de multe ori funcția de a interveni ca un agent perturbator, de a oferi "construcții provizorii și nomade prin care artistul modelizează și propagă situații perturbatoare"[26].

Există, de asemenea un criteriu estetic al aprecierii operei de artă relaționale (în sens formalist al acestui termen), dar acesta se suprapune întotdeauna pe unul etic. Criteriul estetic al coerenței formale ar putea fi formulat drept măsura în care opera de artă produce o "lume viabilă", o "formă de viață" capabilă să compună *în mod durabil* relații interumane (fără ca prin aceasta să reclame o omogenitate internă a comunității spontane care se creează în cadrul receptării și experienței artistice). Această judecată cu privire la coerența formală a lucrării se combină cu "analiza valorii simbolice a lumii pe care artistul o propune, a imaginii relațiilor interumane pe care le reflectă"[27].

În fine, putem remarca faptul că judecata estetică poate fi deseori complementată de una etică, potrivit unui posibil "criteriu de coexistență". Această judecată etică privește capacitatea propunerii artistice de a construi lumi mai bune, potrivit unei sporite atenții acordate alterității. Întrebarea pe care o operă de artă relațională o ridică privitorului este următoarea:

> "îmi oferă aceasta posibilitatea de a exista în raport cu ea sau dimpotrivă, mă neagă ca subiect, refuzând, în imanența structurii sale, să țină cont de celălalt? Corespunde spațio-temporalitatea sugerată sau descrisă de această operă, cu legile care o guvernează, aspirațiilor mele în viața reală? Critică ea ceea ce eu consider a fi criticabil? Aș putea trăi într-un spațiu timp care i-ar corespunde în realitate?"[28].

Desigur că un asemenea criteriu nu este unul universal, ci doar universalizabil, în măsura în care el se aplică tuturor operelor de artă, dar este de asemenea de fiecare dată aplicat pornind de la experiența și expectanțele fiecărui individ care intră în raport cu aceasta. Aspirația sa este, evident, una democratică.

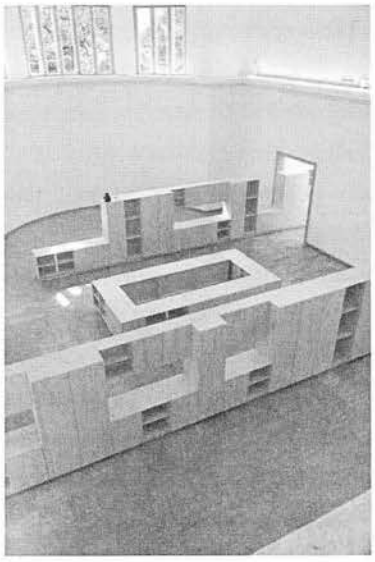
Convivialitate construită

Câteva exemple de opere relaționale ne pot ajuta să înțelegem mai bine afirmațiile de mai sus. Practica artistică a lui Rirkrit Tiravanija a gravitat de cele mai multe ori în jurul formulelor coabitării și convivialității. El concepe pretexte de relaționare interumană construind forme de socializare plecând de la forma socială a cinei, a faptului de a lua masa împreună. În consecință, artistul alege să-și ofere serviciile, gătind (deseori preparate thailandeze) provocând astfel publicul să participe la "sculptura sa socială".

Fermenții operei sale rezidă în interacțiunile produse în spațiile pe care le construiește plecând de la aceste intervenții materiale în țesutul social, care pun în relație culturi și opinii diferite. Nu de puține ori, el alege să ofere spații de relaxare sau să construiască asemenea spații de relaxare în instituțiile de artă.

Rirkrit Tiravanija, *Instalație în cadrul bienalei din Dakar*, 2004. Foto: Iolanda Plensa (sursa: Wikimedia Commons)

Un alt exemplu concludent este cel al artiștilor francezi Philipe Parenno, Pierre Joseph și Philippe Perrin care, cu expoziția *Les Ateliers du Paradis* produsă în 1990 în Nice au ales să construiască o instalație artistică ce funcționa ca un decor pentru un film în timp real în care atât artiștii cât și publicul deveneau personaje. Aceștia au locuit în galerie pe durata expoziției, devenită un spațiu de materializare a fantasmelor unor adulți răsfățați, invitând publicul să devină un editor al propriului său film în lipsa acestui material și în timpul desfășurării acestui scenariu interactiv. Lucrarea lor, aflată evident într-o logică a excesului social, sub protecția galeriei de artă, produce deopotrivă moduri de comportament alternative, structuri și situații sociale, moduri de a petrece timpul și ocupa spațiul diferite care perturbă situațiile normale de comunicare dintre participanții la expoziție, precum și relațiile dintre artist și publicul său. Arhitecturile spațiale construite de Liam Gillick apar deseori drept structuri minimale în care interesul publicului se mută însă radical de pe obiectele expuse și interacțiunea corporală cu spațiul de expunere pe situația de comunicare pe care o facilitează sau încurajează.



Liam Gillick, imagine din expoziția *How are you going to behave? A kitchen cat speaks,* Pavilionul Germaniei, Bienala de la Veneția, ed. 53, 2009 (sursa: Wikimedia Commons)

Nu în ultimul rând, putem aminti practica artistică a Christinei Hill, care oferă servicii mărunte în scopul refacerii țesutului relațional alterat de formele de alienare capitalistă a vieții cotidiene: se angajază

drept casieriță la un supermarket pentru a discuta cu clienții, creează o sală de gimnastică într-o galerie sau construiește cu ocazia unei expoziții o farmacie în care servește la ghișeu, solicitând vizitatorilor să-i povestească anxietățile existențiale pentru care artista le servește câte o rețetă și, contra unei sume predeterminate, un pachețel de prafuri și ierburi sigilat și semnat de artist (*Volksboutique Armory Apothecary* 2009). În toate aceste situații, artista transformă opera de artă într-un sistem de schimburi (iar în ultima situație, relația economică este integrată în opera de artă). Însă motivația acestor gesturi poate fi interpretată și în cheie subversivă căci, contrar lecturii propuse de Bourriaud, ea pare de asemenea a ironiza, prin aspectul nostalgic al instalației create, obsesia contemporană pentru rețete existențiale oferite "de-a gata" (și în mod instant) pentru orice.

Critici la adresa esteticii relaționale: antagonism și disensiune

O serie întreagă de critici au fost aduse acestor practici de pe poziții diverse. Astfel, Martin Stewart a remarcat faptul că estetica relațională poate fi lecturată atât ca un manifest pentru o nouă artă politică în confruntare cu economia serviciilor specifică sistemului capitalist de tip informațional – a cărui model îl constituie relațiile sociale produse odată cu noile tehnologii precum internetul – cât și ca o imitație sau estetizare naivă a formelor de exploatare capitalistă[29]. Criticând economia politică a schimbului social, Martin consideră că arta relațională nu reușește să se desprindă de forma mărfii și de sistemul de schimb capitalist pe care vizează a-l contesta prin simplul fapt că rămâne, în termenii lui Adorno, heteronomă, aservită idealului comunicabilității care caracterizează capitalismul actual întemeiat pe producerea și gestionarea informației[30]. Prin afirmarea nedialectică a relațiilor sociale împotriva alienării persoanelor (obiectificării), Bourriaud nu conturează un cadru artistic autonom în interiorul căruia relațiile sociale să nu devină ele însele mărfuri – cu alte cuvinte, munca artistică să nu fie transformată într-o abstracție și ulterior, într-un fetiș. De pildă, practica artistică a Vanessei Beecroft, considerată de Bourriaud a produce zone de interacțiune liberă cu privitorii, nu poate fi separată de utilizarea corpurilor umane drept ornamente de masă.

Astfel, Stewart a atras atenția asupra instrumentalizării relațiilor de producție în societatea capitalistă.

La rândul său, Claire Bishop a observat faptul că estetica relațională redefinește criteriile de judecare și critică a operei de artă pe criterii politice, în care înțelesul nu este negociat individual, ci colectiv, opera incitând nu doar la contemplare, ci și la acțiune, la construirea unei comunități.[31] Întrebarea pe care o ridică curatoarea și critica de artă britanică este însă ce tip de relații sunt produse în arta relațională, de ce și pentru cine? Astfel, calitățile estetice "deschise", de tip relațional sunt dificil de judecat potrivit unor criterii obiective în condițiile ireductibilității problemelor formale ale artei la probleme de etică. În opinia sa, estetica relațională se face tributară unei utopii a democrației în care orice dialog este considerat emancipator, mascând astfel faptul că proiectele relaționale se adresează, de fapt, sferei închise și elitiste a artei contemporane, fără să transgreseze realmente diferențele sociale pe care riscă să le camufleze. O observație similară se regăsește în criticile aduse de Hal Foster, care a indicat caracterul elitist al acestei forme de artă bazată pe convivialitatea între participanți care se cunosc deja, aparținând unor cercuri sociale similare[32]. În contrast, Bishop a militat pentru "un relaționism antagonic", în cadrul căruia diversele probleme și poziții politice conflictuale care definesc spațiul social să nu fie sublimate de operele de artă într-o utopie facilă, ci mai curând să fie expuse ca atare în interiorul operei de artă. Astfel, operele subsumate unei concepții antagonice asupra sferei publice s-ar adresa cu mai multă atenție subiectivității divizate și fragmentate specifice societății contemporane. Ele șochează, produc astfel fricțiuni între diverse poziții ce pot fi ocupate în interiorul sferei publice de participanții la situația de producere și receptare artistică și eliberează disensiunile camuflate în structura socială. În sprijinul acestor idei, Bishop aduce argumentele filosofului francez Jacques Rancière pentru care emanciparea socială produsă de experiența estetică presupune expunerea la "disensiune" mai curând decât uniformizarea gusturilor în cadrele unei comunități utopice[33]. În opinia lui Rancière, atât politicul cât și esteticul sunt activități care contribuie la "distribuirea sensibilului", adică a modului în care comunitățile umane sunt considerate a fi divizibile în părți constitutive, iar disensiunea proprie atât regimu-lui

estetic cât și acțiunii politice este necesară "redistribuirii sensibil-ului" și chestionării acestor diviziuni[34].

În favoarea acestei idei pot fi menționați artiști precum Thomas Hirschhorn sau Santiago Sierra, cel din urmă autor al unor proiecte artistice controversate în care utilizează persoane defavorizate social plătite să execute diverse activități considerate umilitoare. Situația lui proiectelor lui Sierra poate fi considerată exemplară pentru ilustrarea ideilor lui Bishop. Prin intermediul acestor proiecte precum *160 cm tatooed on 6 persons (160 cm tatuați pe patru persoane) sau Sechs Menschen, die für das Sitzen in Pappkartons nicht bezahlt werden dürfen* (*Șase muncitori care nu au voie să fie plătiți să stea în cutii de carton*), 2000, el expune partea invizibilă a muncii sub-remunerate, în acest caz, a muncitoarelor sexuale dependente de droguri sau a imigranților fără drept de muncă care acceptă termenii contractuali desemnați de artist, și se folosește de autonomia artei pentru a intensifica tensiuni care altminteri ar rămâne în relativă acalmie în spațiul social.

Astfel, Sierra utilizează formele de vizibilitate oferite de spațiul instituțional al artei pentru a pune în lumină relații de producție invizibile în spațiul social și antagonisme sociale resimțite ca probleme etice de vizitatorul expoziției. Cu toate acestea, ceea ce șochează în lucrările sale este nu atât critica atitudinii estetice de tip burghez, contracarată prin expunerea acestor relații de putere, cât replicarea lor în cadrul unor raporturi de muncă injuste și chestionabile. De aceea, Santiago Sierra a fost deseori acuzat de faptul că utilizarea cinică a acestor persoane nu transformă cu nimic relațiile de putere existente în spațiul social, mizând excesiv pe funcția terapeutică și pedagogică a șocului[35].

Estetica dialogică: artă, comunicare și comunitate

Arta dialogică și etica reprezentării

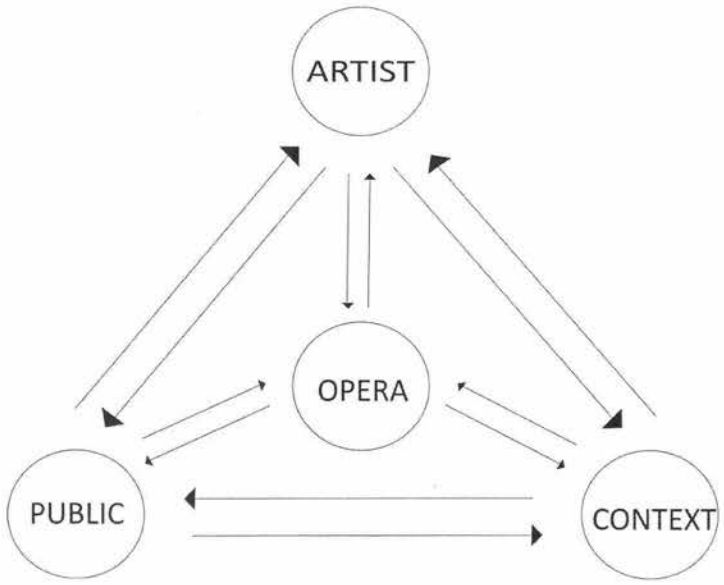
În complementaritate cu estetica relațională, estetica dialogică propusă de Grant Kester teoretizează preocupările de ordin participativ social-angajate în viața comunităților. Specific acestui

model este modul în care artiștii își concep operele artă, organizate prin interacțiunea cu diverse colectivități.

Putem înțelege mai bine punctul de plecare al esteticii dialogice pornind de la problema eticii reprezentării în practicile artistice participative. În multe dintre operele de artă care vizează o anumite colectivitate, aceasta este deseori redusă la o reprezentare esențializată, ușor de transformat în stereotipuri. Astfel, relația dintre artist și comunitatea pe care o reprezintă se constituie pe premisa unui raport de putere inegal între aceștia. De multe ori, comunitatea respectivă îi servește artistului ca simplă materie primă pentru opera sa, fără ca aceasta să obțină beneficii imediate de pe urma acestei colaborări. Cu alte cuvinte, cei care obțin capital de imagine de pe urma unei asemenea practici – în pofida intențiilor declarat emancipatoare ale demersurilor lor – sunt chiar artiștii. Acest lucru a fost observat încă de la începutul anilor nouăzeci de criticul și istoricul de artă american Hal Foster, cu referire la practicile artistice care utilizau metode de cercetare antropologice profitând de deschiderea culturală globală permisă de globalizarea economică, pentru a investiga în manieră etnografică "localitatea"[36]. Mai mult decât atât, colectivitatea este redusă la un subiect colectiv incapabil să vorbească singur, fără medierea (și reprezentativitatea) artistului, devenit singurul responsabil pentru vocea acestora în spațiul public[37]. În loc să acorde putere acestor comunități defavorizate, o asemenea practică riscă, de fapt, să perpetueze imaginea acestora ca marginali lipsiți de putere replicând în practică distincțiile pe care luptă să le conteste la nivelul reprezentării artistice și a discursului politic.

Spre deosebire de acest tip de interacțiune moral sancționabil, practicile artistice de tip dialogic asumă faptul că opera de artă este constituită prin intermediul discuțiilor cu respectivele comunități, în cadrul cărora artistul, împreună cu membrii acelor comunități locale, caută să ofere soluții concrete unor probleme identificabile. Rolul artistului este mai curând acela de catalizator al acestor discuții, de mediator al schimburilor și al înțelegerii, care se întemeiază nu atât pe un meșteșug tehnologic cât mai degrabă pe abilitatea de a se deschide celuilalt, de a-l asculta[38]. Astfel el nu deține o poziție privilegiată și exterioară evenimentelor, ci, din interiorul acestora, ajută doar la

formularea unor noi puncte de vedere, constituie un mediator între comunitate și cei responsabili sau capabili să transforme concret situația de viață a acestora, acționează ca un agent social care caută să ofere mai multă vizibilitate respectivelor probleme. Rolul dialogului artistic este tocmai acela de a produce forme de interacțiune deschisă, prin intermediul cărora se pot construi noi forme de subiectivitate și noi identități.



Stephan Willats, Un model social-interactiv al practicii artistice

Elementul constitutiv al acestor practici artistice îl constituie, așadar, dialogul, înțeles ca întâlnire față în față cu subiecții care fac parte din realitatea pe care artistul își propune nu doar să o reprezinte, ci și să o transforme, să o amelioreze. Iar materia cu care artiștii operează este comunicarea interumană. Temeiul interacțiunii artistice îl constituie *identificarea empatică* cu subiecții cu care artistul (sau colectivul de artiști) dialoghează pentru obținerea unui *consens* sau a unui rezultat comun acceptat. Empatia nu înseamnă aici simpla anihilare a intențiilor egoiste în numele unui ideal transcendental abstract, ci capacitatea de a ne simți conectați cu celălalt și afectați de el.[39] Ea presupune, așadar un tip de cunoaștere conectată.[40] Printre abilitățile necesare unei asemenea practici artistice redefinită pe baze

comunicaționale, Kester amintește "ascultarea activă" și "vulnerabilitatea intersubiectivă",[41] capabile să păstreze punctul de vedere al artistului deschis spre a fi modificat prin interacțiunea dialogică.

Prin urmare, atât estetica relațională cât și estetica dialogică presupun un model post-structuralist al subiectivității deschise, descentrate și nu al unei subiectivități gata constituite, a unei subiectivități aflate în formare în cadrul relației estetice și al artei ca proces de emancipare și edificare de sine. Cât privește aspectul formal al acestor practici, ele se pot defini printr-o mai acută *sensibilitate critică* față de timpul prezent, care presupun autonomia artei în spațiul social, adică libertatea artistului de a folosi arta pentru a ridica întrebări incomode sau a iniția discuții în moduri până atunci imposibile. Aceasta nu implică doar o atitudine critică față de timp, care s-ar putea traduce prin atenția acordată consecințelor deciziilor și faptelor din prezent asupra viitorului, ci și o utilizare spațială a imaginației, tradusă prin abilitatea de a sesiza și exprima "sisteme sociale și ambientale complexe, de a identifica interconexiuni între forțe adesea invizibile care organizează existența umană și a mediului înconjurător"[42].

Iată câteva exemple de asemenea practici artistice cu caracter dialogic, care au utilizat metode de cercetare artistică împrumutate din sociologie și forme de expresie vizuală multidisciplinare. Grupul artistic austriac Wohenklausur își concepe practica artistică drept un exercițiu de analiză socială produs împreună cu reprezentanții unei anumite colectivități în urma căruia aceștia concep împreună cele mai potrivite soluții pe termen imediat sau mediu. La rândul său, Stephen Willats este cunoscut pentru proiectele sale conceptuale de cartografiere creativă a proceselor creative, solicitând participarea publicului la construcția înțelesurilor operei, precum și a structurii acesteia. De pildă în lucrarea *Brentford Towers* (1985), Willats a lucrat cu rezidenții unui district pentru a cartografia interiorul caselor acestora, solicitându-le să identifice acele obiecte care au cea mai mare semnificație socială pentru ei.

Aspectul estetic al dialogului

Dacă putem acorda caracter artistic acestor activități sociale datorită aspectului lor emancipator și formator, de ce considerăm însă aceste practici artistice ca având totuși cel puțin un fundament estetic, dacă nu o serie de calități sau proprietăți formale care să le justifice o asemenea clasificare? De ce vorbim despre estetică dialogică? Ce ne justifică aplicarea unei asemenea sintagme? Pentru a răspunde la aceste întrebări, este necesar să facem apel la teoria habermasiană a sferei publice și a interacțiunii conversaționale din cadrul acesteia. Pentru Habermas, sfera publică pare a fi constituită din interacțiunea discursivă dintre indivizi deja constituiți ca subiecți politici din punct de vedere moral și capabili de argumentare rațională.[43] Scopul acestora este obținerea consensului prin intermediul argumentului celui mai convingător. Însă, după cum observă Jean-Francois Lyotard, argumentul cel mai convingător nu expune întotdeauna adevărul, ci instituie dominația retorică a celui mai abil participant la conversație. De aceea, Lyotard propune o estetică a sublimului, care cultivă sensibilitatea la diferențe și dreptul de a vorbi în limbaje diferite, fără a necesita traducerea într-un metalimbaj comun[44].

Spre deosebire de Habermas, dar și de Lyotard, Kester concepe interacțiunea artistică ca un alt mod de a participa la sfera publică capabilă să producă o formă diferită de cunoaștere decât cea obținută prin intermediul comunicării obișnuite. El nu recade în capcana vechii opoziții romantice dintre estetică, înțeleasă drept cunoaștere inferioară și cunoașterea rațională, științifică, dar pare a o folosi până la un punct.

Kester își definește statutul estetic al antreprizei sale prin două aspecte. Primul dintre ele vizează un alt model al cunoașterii, care nu pune în discuție rațiunea în întregime, ci orientarea ei. Astfel, el împrumută din epistemologia feministă ideea *cunoașterii conectate*, o formă de cunoaștere procedurală bazată nu pe dialectica argumentării ci pe identificarea cu perspectiva celuilalt. Scopul său este înțelegerea mai bună a celuilalt, proces hermeneutic prin intermediul căruia are loc simultan o mai bună înțelegere de sine. Ea are o formă procedurală, care privește recunoașterea contextului social din care celălalt judecă, vorbește și acționează și a istoriei sale particulare. Astfel, se

evită faptul ca retorica conversației să privilegieze puncte de vedere ale celor educați în detrimentul celor mai puțin privilegiați social.[45]

Un al doilea aspect îl constituie orientarea empatică a conversației, care înlocuiește reprezentarea de sine prin concepte și manipularea lor în cadrul discuției cu ceilalți. Am putea vorbi, așadar, de o definire estetică a funcționării sociale a limbajului din perspectiva utilității sale imediate sau interesului personal, care păstrează totuși o importantă premisă kantiană subiacentă. Această concepție este dublată de ideea potrivit căreia specificul esteticului în viața socială constă în indeterminarea sa față de alte practici și experiențe determinate, în capacitatea sa destabilizantă față de atitudinea comună considerată de Kester a fi una preponderent instrumentală. Numai că, spre deosebire de estetica tradițională, pentru care această experiență este una perceptuală și se poate realiza prin intermediul producției de obiecte, pentru estetica dialogică ea constă în producerea de conversații artistice. Ceea ce își propune să recupereze astfel este aspectul emancipator al esteticii moderne, care miza pe șoc, pe experiența fracturii, a dislocării deopotrivă a obiectelor din situarea lor istorică și a subiectivității, creând astfel experiențe estetice sublime, aflate în afara limbajului sau discuției. Critica adusă de Kester acestui model estetic este cea a conceperii sale ca un aparat ortopedic, care își concepe subiectul ca fiind inerent alienat sau bolnav, aparatul său perceptual necesitând corecții din partea artistului, aplicate prin intermediul șocului estetic.[46] Practica artistică de tip dialogic și estetica pe care o presupune nu asumă artistului un rol privilegiat în raport cu subiecții, ci mai curând dorește să redea fiecărui participant la situația estetică de comunicare demnitatea sa intrinsecă.

În fapt, elementul kantian decisiv în analiza lui Kester îl constituie conceptul de simț comun (*sensus communis*). Practica dialogică produce, în cele din urmă, sensul unei comunități și al unei comuniuni, lipsit însă de o întemeiere universală sau obiectivă, ce poate fi formulată prin intermediul unor concepte sau reprezentări abstracte. Fundamentul dialogic al esteticii presupune generarea unei cunoașteri locale consensuale care unește oamenii doar în mod provizoriu și își are temeiul la nivelul interacțiunii colective[47].

Judecata estetică și temeiurile sale: considerații post-kantiene

Este de asemenea evident faptul că judecata și experiența estetică nu mai pot fi definite în sensul lor modern convențional. În primul rând, spre deosebire de experiența estetică de tip kantian, ea nu presupune nici suprimarea subiectului empiric în favoarea celui transcendental (prin atitudinii estetice dezinteresate) și nici a relației concrete cu obiectul artistic redus la o simplă reprezentare dezinteresată din punct de vedere practic și cognitiv. Dimpotrivă, ea presupune participarea subiectului receptor ca subiectivitate concretă, în curs de constituire, la procesul receptării artistice care devine el însuși un act de producție. Ea nu oferă obiecte estetice spre contemplare detașată, ci implicare politică și afectivă situată istoric și cultural.[48]

În opinia lui Kester, experiența estetică în sens kantian ne permite să experimentăm altfel lumea, mai deschișî decât în atitudinea egoistă și interesată în care ne situăm de obicei, însă promite o asemenea emancipare doar cu prețul sacrificării specificității obiectului de contemplat care rămâne mut, un simplu corelat al unei subiectivități umane universalizabile, dar încă nerealizate. În al doilea rând, ea nu se poate întemeia pe fundamente universale sau obiective. Dimpotrivă, ea își asumă drept fundament cunoașterea consensuală locală, contingentă și particulară, care este produsul unei legături intersubiective contextuale care este descoperită sau deseori chiar generată de activitatea artistică propriu zisă, în și prin intermediul dialogului[49].

Nu în ultimul rând, este important să notăm relația specifică ce se instituie între identitate și experiența discursivă în cadrul acestui model non-convențional de interacțiune estetică. Dacă în experiența estetică concepută în sens tradițional, subiectul este pregătit să intre în dialog cu ceilalți printr-o experiență esențialmente individuală și fizică de "plăcere" care rezultă din procesul percepției estetice, în experiența estetică de tip dialogic, subiectivitatea se constituie prin intermediul schimbului intersubiectiv de opinii. Astfel, discursul nu mai constituie un instrument prin care se transmit conținuturi deja stabilite unor subiecți deja formați, ci un instrument de modelare reciprocă a subiectivităților.[50]

De asemenea, Kester sugerează câteva criterii prin intermediul cărora practicile artistice cu caracter dialogic pot fi apreciate și evaluate, desigur, nu în manieră tradițională, de tip formalist. Temeiul unei posibile evaluări estetice este unul deopotrivă moral și privește reușita emancipatoare a operei de artă. El nu consideră de la sine înțeles caracterul eliberator și emancipator al artei cu caracter transgresiv prin simpla realizare de schimburi care pun în contact și suprimă temporar diferențele interetnice, rasiale, de clasă sau de gen (căci numai artistul are de multe ori privilegiul transgresării acestor granițe), și nici prin fetișizarea autenticității (care ar consta în faptul că doar artiștii care au o conexiune genealogică și structurală cu o anumită comunitate au dreptul de a o reprezenta). Prin urmare, aprecierea artistică și evaluarea nu se pot realiza plecând de la criterii predeterminate privind dreptul artistului de a transgresa sau reprezenta diferența, ci plecând de la atenția acordată capacității artistului de a trata aceste diferențe în mod critic și auto-reflexiv ca făcând parte din opera însăși[51], din tensiunile sale constitutive care nu se cer neapărat suprimate.

O comunitate fără fundamente?

Modelul comunitar dezvoltat de Grant Kester poate fi contrapunctat cu un alt model al comunității împrumutat din gândirea filosofică a lui Jean-Luc Nancy. Pentru Nancy, comunitatea nu desemnează o colectivitate constituită pe baza unor trăsături comune, reductibilă astfel la un concept. Ea nu este gândită în termeni esențialiști și nu poate fi descrisă potrivit logicii atributelor (a lui a avea), ci a logicii existenței (a lui a fi). Astfel, comunitatea *se întâmplă*, survine, fără a avea un temei rațional pentru aceasta și fără a preexista, constituind din punct de vedere ontologic un eveniment mai curând decât o substanță. Inspirat de scrierile lui Martin Heidegger, potrivit căruia facticitatea (faptul de a fi) și finitudinea (faptul de a fi muritor) reprezintă categorii existențiale fundamentale, care descriu cadrele în care ființa umană își trăiește viața, filosoful francez consideră că putem *lua parte* la comunitate în măsura în care ne recunoaștem reciproc finitudinea și facticitatea, ca singurul element comun împărtășit, care ne preexistă. Astfel, comunitatea presupune

deopotrivă o împărtășire a sensibilului și a limbajului, survenind într-un moment de epifanie "nemuncită". Expuși la moartea celuilalt, intuim propria noastră finitudine, fapt care ne descentrează, disipând mitul subiectivității monadice și deschizându-ne către celălalt. În acest fel, experimentăm contingența comunității și a identității.

Astfel, ideea de comunitate pe care Nancy o promovează nu este aceea a unei comunități constituită prin munca lingvistică și intelectuală a dialogului rațional, ci o "comunitate inoperantă", care nu poate fi descrisă și nu are nici un element pozitiv și substanțial, și care rezistă astfel mitizării și absorbției, substanțializării sale în cadrul limbajului. În cuvintele lui Nancy, "comunitatea nu poate fi instituită (...) ea este un dar, nu o operă de realizat sau de produs".[52]

Potrivit lui Grant Kester, această opinie conduce însă la o critică a ideii de producție socială a comunității, critică ce convine discursului dominant al stângii culturale contemporane care anatemizează în bloc toate formele de productivitate imateriale ca fiind aservite ideologiei capitaliste[53]. Tot Kester observă, în mod critic, faptul că Nancy nu ia în calcul o subiectivitate parțial constituită, ci postulează o dihotomie radicală între formele "fasciste" ale comunității bazate pe "munca limbajului" și comunitatea infinit deschisă și extatică pe care o gândește.

Estetică și politică: "împărtășirea sensibilului"

La rândul său, concepția estetică dezvoltată de Jacques Rancière plasează experiența estetică într-o poziție intermediară în raport cu politicul, pentru care arta nu este nici complet autonomă, nici în întregime aservită politicului. Înțelegând atât politicul cât și esteticul drept regimuri ale existenței materializate prin forme de acțiune socială, Rancière consideră că politicul este implicat în estetic la nivelul modurilor de împărțire și de "împărtășire" a sensibilului, adică a modurilor de participare la viața comunitară[54].

> "Împărțirea sensibilului face să se vadă cine poate să aibă parte și să ia parte la comun în funcție de ceea ce face, de timpul și de spațiul în care această activitate se exercită"[55].

Prin analogie, el poate fi înțeles drept "un sistem al formelor *a priori* [istoric constituite] determinând ceea ce se dă simțirii"[56]. Astfel, pe urmele lui Platon, filosoful francez distinge trei mari forme în care sensibilul poate fi împărtășit: cea a teatrului, comună poeticii și retoricii, pentru care scena divizează spațiul public între actori și spectatori, solicitând celor din urmă anumite abilități necesare pentru a participa la viața comunității; cea a scriiturii, înțeleasă ca formă democratică de receptare care se deschide tuturor în mod virtual datorită adresabilității sale indecise, și cea a coregrafiei, a corpurilor cântând și acționând la unison.[57]

Într-un text dedicat esteticii receptării, filosoful francez chestionează dihotomia dintre aspectul pasiv al receptării estetice realizate de spectatorul formelor tradiționale de teatru, care îl introduce într-un spectacol seducător al reprezentării, anihilându-i libertatea critică, și formele participative de teatru în care spectatorul devine participant activ la o coregrafie ficțională care restituie fiecăruia locul său propriu în spațiul comunal, neseparat al comunității pe care opera de artă o instituie[58]. Răspunsul lui Rancière este acela de a invalida această dihotomie, susținând faptul că acțiunea colectivă nu reprezintă în mod necesar o formă emancipată de participare la viața comunitară. Pentru el, cea de a treia cale este cea a transformării teatrului în istorisire, ficțiune literară care invită spectatorul să devină un interpret activ, un traducător care își construiește singur povestea. Emanciparea politică este deopotrivă emancipare estetică și inventare a unor forme de cunoaștere proprii, singulare. Potrivit unei opinii exprimate într-un text anterior, el consideră că sarcina enunțurilor artistice nu ar fi aceea de a produce corpuri colective, ci mai curând aceea de a introduce "în corpurile colective imaginare linii de fractură, de dez-încorporare"[59].

Fidel unei estetici inspirate din filosofia lui Schiller, filosoful francez consideră că emanciparea estetică presupune o ruptură deopotrivă cu regimul etic al interpretării imaginilor (potrivit căruia chestionăm funcția lor socială, destinația acestora) și cu cel poetic (întemeiat pe distincția dintre productivitate și imitație, definind arta în raport cu modurile sale de producție, de operare în raport cu realitatea). Regimul estetic al artei eliberează arta de orice criteriu care ar putea-o distinge de celelalte forme de acțiune și producție,

inserând-o în viață și postulând singularitatea creației artistice prin intermediul identității formelor sale cu cele prin care viața se creează ea însăși. Însă, ca formă de muncă similară celorlalte moduri de producție existente în societate, arta intervine în distribuția sensibilului, făcând vizibile formele de separație și expunând posibilitățile de acțiune comună.

Această limitare a sarcinii critice a artei nu înseamnă însă invalidarea deplină a posibilităților sale de transformare socială. Este semnificativă în acest sens poziția pe care Rancière o adoptă în privința efectelor politice ale artei. În opinia sa, potențialul emancipator al artei constă în capacitatea sa de a transforma subiectivitățile celor care interacționează cu ea.

> "Enunțurile politice sau literare produc efecte în real. Ele definesc modurile de vorbire sau de acțiune, dar și regimuri de intensitate sensibilă. Ele schițează hărți ale vizibilului, traiectorii între ceea ce poate fi văzut și ceea ce poate fi scris, raporturi între modurile lui a fi, modurile lui a face și modurile lui a spune (...). Ele reconfigurează harta sensibilului bruind funcționalitatea gesturilor și a ritmurilor adaptate la ciclurile naturale ale producerii, reproducerii și ale supunerii. Omul este un animal literar, care se lasă deturnat de la destinația sa naturală prin puterea cuvintelor"[60].

---

[1] Potrivit afirmațiilor dezvoltate în capitolul despre teoriile post-structuraliste ale artei, acestea consideră că subiectivitatea nu este unică și fixă, întemeiată pe anumite proprietăți universale comune tuturor oamenilor, ci reprezintă un construct plural, variabil cultural, social și istoric, și de asemenea, că este instabilă, în continuă descentrare și reconfigurare.

[2] Claire Doherty (ed.), *Situations*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2009

[3] Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2004, pp.56-99

[4] *Ibidem*, p. 72

[5] James Meyer, „The Functional Site; Or, the Transformation of Site-Specificity", în Erika Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, University Of Minnesota Press, 2003, pp. 23-37

[6] *Ibidem,* pp. 25-27

[7] Miwon Kwon, *op.cit.*, pp. 29-30

[8] Maria Lind, "The Collaborative Turn" în Johanna Billing, Maria Lind și Lars Nilsson (eds.), *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, Londra, 2007, pp. 15-31

[9] Simon Sheikh, *In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments*, b_books, Berlin, 2005

[10] Claire Bishop (ed.), *Participation*, Whitechapel & The MIT Press, Cambridge Mass., 2006

[11] Nikos Papastergiadis, "Collaboration in Art and Society. A Global Pursuit of Democratic Dialogue", în Jonathan Harris (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Blackwell Publishing, Londra, 2011, p.275

[12] *Ibidem*, p. 285

[13] Christian Kravagna, "Working on the Community. Models of Participatory Practice", 1998, http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm

[14] Grant H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham/Londra, 2011, pp.

[15] Guy Debord, *Societatea spectacolului*, trad. Ciprian Mihali și Radu Stoenescu, Editura Est, București, 2001

[16] Nicolas Bourriaud, *Estetica relațională*, trad. Cristian Nae, Editura Idea, Cluj, 2007, p. 24

[17] *Ibidem*, p. 36

[18] *Ibidem*, pp. 15-16

[19] *Ibidem*, p. 14

[20] *Ibidem*, p. 15

[21] *Ibidem*, p. 35

[22] *Ibidem*, p. 16

[23] *Ibidem*, p.17

[24] *Ibidem*, p.23

[25] *Ibidem*, p. 18

[26] *Ibidem*, pp. 25-26

[27] *Ibidem*, p. 15

[28] *Ibidem*, p. 44

[29] Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, vol. 21, no. 4, 2007, p. 371

[30] *Ibidem,* pp. 376-382

[31] Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, no. 110, 2004, pp. 51-79

[32] Hal Foster, "Arty Party", *London Review of Books*, vol. 25, no. 23, pp. 21-2. Vezi și Hal Foster, "An Archival Impulse", *October*, no. 110, 2004, pp. 3-22.
[33] Jacques Rancière, *Dissensus: On Aesthetics and Politics*, ed. Steven Corcoran, Continnuum, Londra/New York, 2010
[34] *Ibidem*, pp. 1-2
[35] Grant H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham/Londora, 2011, p. 165
[36] Hal Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996
[37] Grant H. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/ Londra, 2004, pp. 147-148
[38] *Ibidem*, p. 118
[39] *Ibidem*, p. 114
[40] *Ibidem*
[41] *Ibidem*, p. 151
[42] *Ibidem*, pp. 68-69
[43] Jürgen Habermas, *Sfera publică și transformarea ei structurală*, trad. Janina Ianosi, Editura Comunicare.ro, București, 2005
[44] Jean François Lyotard, *Le Différend*, Editions Minuit, Paris, 1983
[45] Grant H. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, p.113
[46] *Ibidem*, p. 88
[47] *Ibidem*, p.112
[48] *Ibidem*, p. 108
[49] *Ibidem*, p. 112
[50] *Ibidem*
[51] *Ibidem*, p. 131
[52] Jean Luc Nancy, *The Inoperative Community*, trad. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland și Simona Shawney, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, p. 52
[53] Grant H. Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, p. 103
[54] Jacques Rancière, *Împărtășirea sensibilului. Estetică și politică*, trad. Ciprian Mihali, Editura Idea, Cluj, 2013, p.13
[55] *Ibidem*, p. 14
[56] *Ibidem*
[57] *Ibidem*, p.15
[58] Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Verso, Londra, 2009
[59] Jacques Rancière, *Împărtășirea sensibilului. Estetică și politică*, p. 49
[60] *Ibidem*

GLOBALIZARE ŞI REPREZENTARE A IDENTITĂŢII: TEORIA POST-COLONIALĂ A ARTELOR VIZUALE

Concepte cheie: identitate, articulare a identităţii, însemne (mărci) identitare, esenţialism, relativism cultural, orientalism, producerea celuilalt ("othering"), exotizare, eurocentrism, subaltern, (multi)culturalism, diversitate culturală, diferenţă culturală, localitate, vecinătate, etnocentrism, naţionalism, esenţialism strategic, hibriditate culturală

Politici ale identităţii şi reprezentării culturale

Dacă subiectivitatea este constituită dincolo de codurile culturale, identitatea presupune relaţia de apartenenţă a unei persoane faţă de o anumită colectivitate cultural codificată. Am putea astfel afirma faptul că, dacă subiectivitatea este lipsită de esenţă, identitatea presupune o anumită reprezentare despre individ pe temeiul unor însuşiri specifice colectivităţilor în care trăieşte. Această distincţie nu este însă tranşantă, iar cele două concepte sunt deseori utilizate ca sinonime. Pentru unii autori, precum Althusser, subiectivizarea presupune recunoaşterea unei poziţii sociale şi a unui set de norme şi coduri culturale, neputând exista în afara limbajului. La rândul său, identitatea presupune localizarea culturală a unei persoane în termeni mai mult sau mai puţin generici, fapt care poate să contribuie la procesul de subiectivizare prin intermediul acestor tehnologii ale identificării. De pildă în cultura vizuală contemporană, o persoană poate fi interpelată, şi astfel, poziţionată ca subiect în multiple moduri, în funcţie de tipul de identitate care i se propune: ca cetăţean al unei anumite ţări (potrivit identităţii naţionale), ca bărbat sau femeie (potrivit identităţii de gen), ca alb sau ca persoană de culoare (potrivit identităţii rasiale), ca membru al unei anumite culturi (de pildă, ca afro-american). Utilizând o distincţie propusă de Chris Barker, propun să acceptăm ca ipoteză de lucru faptul că *subiectivitatea* desemnează "condiţia de a fi o persoană şi procesele prin care devenim o persoană, adică felul în care ne constituim ca subiecţi (biologic şi cultural) şi experienţa pe care o avem despre noi înşine (inclusiv cele

indescriptibile)", în vreme ce *identitatea de sine* desemnează "rezultatul concepțiilor verbale pe care le avem despre noi înșine și identificările emoționale cu acele descrieri de sine" iar identitatea socială se referă la "expectanțele și opiniile pe care alții le au despre noi"[1].

Potrivit acestor distincții, teoriile critice care investighează identitatea se preocupă de regimul reprezentărilor și descrierilor culturale, a modalităților în care ne privim și suntem priviți. Regimul identității pune astfel în joc relații de similitudine și diferență, pentru care dimensiunea personală și cea socială a existenței sunt ambele forme ale reprezentării culturale. Cu toate că o asemenea caracterizare sugerează existența unei esențe subiacente, concepțiile postmoderne asupra identității și subiectivității, de inspirație post-structuralistă, au subliniat caracterul contingent și schimbător al identității, caracterizată mai curând drept o "descriere discursivă a unei persoane, încărcată emoțional și supusă schimbării."[2]

Esențialism și anti-esențialism

Concepția occidentală despre identitate, rezultat al filosofiei eurocentrice moderne, a popularizat opinia potrivit căreia identitatea reprezintă un nucleu universal și atemporal comun tuturor oamenilor. Potrivit acestei gândiri, identitatea ar reprezenta o caracteristică pe care o posedăm în mod intrinsec și nu o trăsătură pe care o dobândim prin interacțiunea cu mediul social. Această caracteristică se exprimă în forme de reprezentare culturală, și astfel, ne devine cunoscută nouă și celorlalți.[3] În ultimele decenii ale secolului al XX-lea, diverși autori au șubrezit această reprezentare universalistă, făcându-ne atenți deopotrivă asupra specificității diverselor concepții la anumite epoci istorice și regiuni geografice și asupra caracterului în întregime construit al identității. Concepția occidentală despre identitate descrisă anterior ar fi astfel doar o modalitate culturală de a ne concepe printre multe altele, specifică umanismului și raționalismului european dezvoltat între secolele XVII - XX. Sfârșitul secolului al XX-lea a adus așadar cu sine o erodare a acestei concepții, care a insistat asupra caracterului "fracturat" al subiectivității.

De pildă, pentru Anthony Giddens, identitatea de sine este rezultatul capacității de a susține o narațiune coerentă despre noi înșine, de a ne înțelege și reprezenta pe noi înșine prin intermediul unei biografii capabile să unească evenimentele trecute, prezente și viitoare[4]. Așadar, identitatea este mai curând un *proiect* decât un dat, fiind constituită prin întrebări precum: cine să fiu? Ce să fac? Cum să acționez?[5] La rândul său, Stuart Hall a observat că sinele postmodern este compus prin suprapunerea unor multiple identități fragmentare și schimbătoare[6]. Pentru Hall, marxismul (prin sublinierea modului în care producția de subiectivitate este localizată în cadrul diverselor formațiuni sociale și a caracterului conflictual al apartenenței la o anumită clasă socială), psihanaliza (prin accentuarea lipsei, incompletitudinii funciare a subiectului și fantasmei subiectului "împlinit"), feminismul (prin sublinierea caracterului politic al identității personale) și semiotica post-structuralistă (prin accentuarea faptului că identitatea de sine este rezultatul) au contribuit nu doar la "fracturarea" subiectivității moderne de tip raționalist, considerată unitară, ci și la sublinierea multiplelelor identități pe care o persoană le poate dobândi.

O contribuție importantă la critica esențialismului o constituie concepția lui Hall despre *articularea* identității. Pentru teoreticianul britanic, identitatea reprezintă rezultatul unei fixări temporare a anumitor procese de reprezentare culturală. Ea poate fi privită mai curând drept rezultatul unor "suturi temporare" realizate între discursurile și practicile sociale care ne interpelează și ne poziționează ca subiecți ai anumitor discursuri și practicile care produc subiectivitate, care ne construiesc ca subiecți despre care se poate vorbi[7]. În termenii lui Hall, o articulație este o conexiune care poate să unească elemente identitare distincte în anumite condiții discursive, elemente ce pot fi re-articulate diferit în alte circumstanțe culturale și istorice[8]. Dată fiind pluralitatea de identități care pot fi asumate succesiv sau simultan (națională, de gen, rasială, de clasă etc.), procesul de articulare a identității privilegiază temporar o anumite identitate în detrimentul altora.

Asumând faptul că articularea identității reprezintă și un act politic, în măsura în care presupune conflictul între anumite strategii discursive care fixează identitatea "din afară" și "deasupra" individului și opțiunile sale libere pentru anumite construcții ale subiectivității, teoria artei și arta contemporană au accentuat discrepanța între diverse modele identitare în condițiile multiplicării criticilor aduse reprezentărilor culturale dominante. Intensificarea luptelor politice desfășurate în anii optzeci pentru afirmarea anumitor comunități marginale, îndeosebi în vederea deconstruirii stereotipurilor identitare asociate anumitor categorii sociale, au condus la subminarea acestor distincții, utilizând metode de analiză împrumutate din deconstrucția inițiată de Jacques Derrida. Sub impulsul ideilor post-structuraliste, esențialismul identitar a fost supus unei critici susținute. Atente la politicile reprezentării, aceste analize critice au încercat să evidențieze modul în care reprezentările culturale produc mituri și contribuie la susținerea segregării rasiale, diferențelor de clasă sau opresiunii femeilor și minorităților sexuale, practicând o politică a excluziunii și diferențelor care substanțializează anumite trăsături identitare.

Deconstrucția sistemelor binare de opoziții pe care s-a întemeiat cultura occidentală, evidențiate de gândirea structuralistă, a ilustrat de asemenea modul concret în care politicile identității tind să substanțializeze diferențele dintre aceste concepte. Astfel, categoria conceptuală ce stabilește normele se definește prin opoziție față de ceea ce este considerat străin, prin urmare, anormal. Prima categorie este considerată a constitui o diferență *marcată*, un *însemn* identitar, în raport cu care instanțiem categoriile *nemarcate*, indistincte, lipsite de o marcă identitară[9]. Astfel categoriile identitare "secundare" sau "derivate" sunt definite prin raportare la categoria normativă, care poartă însemnele identitare și își afirmă astfel superioritatea (femeia în raport cu identitatea masculină, rasa neagră în raport cu cea albă, culturile periferice în raport cu cele "centrale" etc).

Atenția acordată *relativismului cultural* promovat de post-modernism și critica esențialismului identitar cu ajutorul instrumentelor furnizate de gândirea deconstructivistă a atras după sine evidențierea relațiilor de putere și a inegalităților implicate în discursul

culturilor dominante și a culturilor marginale. Astfel, susținătorii teoriilor post-coloniale care au analizat produsele culturale din țările aflate până nu demult sub ocupație britanică sau franceză au criticat vehement ideea universalității și atemporalității valorilor, evidențiind faptul că o asemenea concepție axiologică este produsul unor societăți hegemonice și a unei politici imperialiste. Prin susținerea acestor valori pretins universale, culturile dominante se impun asupra altor culturi considerate secundare sau „derivate" în raport cu acestea.

Orientalism și exotizare

Una dintre contribuțiile fundamentale la discursul critic post-colonial, cu titlu inaugural, îi aparține criticului literar și teoreticianului cultural american de origine palestiniană Edward W. Said. În opinia lui Said, gândirea europeană și cea nord-americană nu a reușit să înțeleagă – sau chiar nu a dorit să înțeleagă – cultura non-occidentală, impunându-și astfel propriile categorii lingvistice și scheme conceptuale. Analizele sale au atras atenția asupra modului în care culturile colonizate sunt reprezentate și asupra puterii acestor reprezentări de a controla politic și economic aceste culturi, susținând superioritatea colonizatorilor asupra indigenilor. Influențat de arheologia foucaldiană a discursului, Said a atras atenția asupra modului în care poziția colonizatorului și colonizatului sunt construite discursiv[10]. Având mijloacele economice și politice de a controla discursul, colonizatorii determină limitele acestuia, ceea ce poate și nu poate fi spus, precum și termenii reprezentării culturale.

În termenii lui Said, o asemenea putere se exercită în discursul occidental despre orient, analizat prin intermediul termenului de *orientalism*. Acesta desemnează efectele discursului occidental despre Orient, prin intermediul căruia sunt concepute și reproduce relațiile dintre opresor și oprimat. Acest discurs se reproduce atât la nivelul reprezentărilor comune cât și la nivel academic, prin tipurile de analize specifice științelor umane, influențând imaginația colectivă și producând un spațiu social construit care corespunde unei "geografii imaginare".[11] Astfel, Orientul reprezintă o invenție europeană, care a întruchipat pentru cultura occidentală, o anumită imagine

fantasmatică a alterității, plină de exotism, fantasme romantice și parcursuri inițiatice. La rândul său, această imagine a contribuit la definirea de sine a Occidentului, oferindu-i o imagine de sine contrastantă, în negativ: occidentul este tot ceea ce *nu este* oriental.

Jean-Auguste Dominique Ingres, *Odaliscă cu sclav*, 1839-1840 (sursa: Wikimedia Commons)

Théodore Chassériau, *Interior orientalist: Nud într-un harem*, 1850-1852 (sursa: Wikimedia Commons)

Asocierea orientului cu exotismul a constituit o temă predilectă a picturii europene în secolul al XIX-lea, conducând la crearea unor scene de gen descriind viața cotidiană și scene din viața militară în orașele din colonii, îndeosebi prin intermediul unor pictori minori precum Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Théodore Chassériau (1819–1856) sau Alexandre-Gabriel Decamps (1803–1860). Mai pregnant, fanteziile orientale au populat imaginarul masculin în figura voluptoasă a odaliscelor pictate de Jean-Auguste Dominique Ingres, în vreme ce Eugène Delacroix a pictat scene istorice presărate cu teme și motive orientale în care patosul romantic se împletește cu imaginarul exotic.

Exotizarea orientului nu este însă singura caracteristică a discursului colonial. Efectele de putere ale orientalismului cuprind justificarea violenței în numele deprecierii populației colonizate legitimate la nivelul imaginarului prin strategii și sisteme de opoziții binare precum cea dintre civilizați și barbari. În cadrele discursului colonial, după cum observă Said, populația colonizată este deseori tratată indistinct, asemeni unei mase omogene, fără chip, în cadrul căreia individul nu are putere de discernământ, fiind redus la câteva trăsături stereotipice și de obicei negative[12]. În raport cu occidentalul matur, rațional și normal, orientalul este caracterizat drept imatur, irațional și anormal[13].

Procesul ambivalent prin intermediul căruia occidentul îl crează pe celălalt ca subiect și ca supus și totodată se definește pe sine în raport cu acesta, punându-și singur limite prin intermediul unor distincții geografice și rasiale, a fost caracterizat de Gayatri Chakravorty Spivak prin conceptul de "othering" ("producerea celuilalt" sau "străinizare")[14]. Dacă pentru Lacan, Celălalt este fundamental constituirii de sine prin faptul că subiectul se află cuprins în privirea sa și se raportează la aceasta în logica dorinței și a identificării de sine, în discursul post-colonial, "Celălalt" este centrul imperial care propune termenii în care celălalt devine subiect și oferă cadrul ideologic în care subiectul colonizat înțelege lumea[15]. Consecința stranie a acestui proces constă în faptul că subiectul colonizat, infantilizat, este definit deopotrivă ca aparținând culturii

colonizatorului (definită drept "patrie" îndepărtată) și drept barbar, inferior colonizatorilor.

Analizele dezvoltate de Said și Spivak au atras atenția asupra forței limbajului și a reprezentărilor vizuale de a construi subiectivitatea și de a impune cadrele în care subiectul se poate descrie și înțelege pe sine și pe ceilalți. Ca instrument critic, Said recomandă practicarea unei *lecturi în contrapunct* a discursului cultural, capabilă să expună elementele colonizatoare ascunse în interiorul unui text. Ea caută să dea voce în cadrul textului respectiv "la ceea ce este tăcut sau prezent marginal sau reprezentat ideologic"[16]. Prin aceasta, discursul postcolonial se apropie de teoria critică prin critica ideologiei pe care o particularizează. Însă lectura în contrapunct nu caută să expună doar elementele ideologice prin intermediul cărora o anumită reprezentare culturală se impune colonizatului, ci și elementele de rezistență, contrapunctele prezente într-o anumită narațiune[17].

Analizele dezvoltate de Said cu precădere în raport cu lumea arabă din Orientul mijlociu și extinse de Spivak asupra Indiei pot fi aplicate și altor discursuri identitare și regiuni geografice. Influențele analizelor sale se resimt, spre exemplu, în discursurile culturale privind exotizarea balcanilor, fenomen răspândit în artele vizuale și în cinematografie la sfârșitul anilor nouăzeci.

Scenă din filmul *Underground*, regizat de Emir Kusturica, 1995

În artele vizuale, expoziții importante dedicate la începutul anilor 2000 acestei regiuni geo-politice, sfâșiate de conflicte inter-etnice și discursuri naționaliste care au codus la dezmembrarea Yugoslaviei, precum *In Search for Balkania, Blood and Honey: The Future is in the Balkans* și *In the Gorges of the Balkans* organizate în Austria și Germania între 2002 și 2004, dar și organizarea primei Bienale Balcanice de Artă Contemporană în Salonic, Grecia în anul 2004 au accentuat o imagine exotică a barbarului balcanic. O analiză sumară a discursurilor curatoriale ale acestor evenimente ne indică faptul că acesta era deseori potretizat ca fiind iute la mânie și pasional (în opoziție cu occidentalul rațional), atașat unui imaginar religios și unor mituri ancestrale de sorginte păgână (în opoziție cu occidentul secularizat), sângeros, brutal și irațional atașat comunității locale (în opoziție cu civilizația occidentală bazată pe democrație participativă).

Reacțiile critice nu au întârziat să apară, atât în rândul artiștilor cât și a teoreticienilor artei, sociologilor și antropologilor. De pildă, Maria Todorova a sublinat faptul că balcanii reprezintă un "spațiu imaginar" similar Orientului, a cărui construcție datează de sute de ani în imaginarul European și a cărui condiție peiorativă actuală se datorează în mare parte convulsiilor poilitice și interacțiunii culturale dintre reprezentările de sine ale culturii occidentale și disoluția "marilor narațiuni"[18]. În pofida concreteții acestei regiuni geografice, care se opune caracterului textual construit al imaginarului oriental abordat de Said, discursurile asupra acestui spațiu după 1989 au avut tendința de a-l transforma într-un semnificant simbolic anistoric și atemporal, masculinizant și barbaric[19]. Expozițiile anterior amintite au fost criticate vehement de Louisa Avgita sau Diane Amel, care au demonstrat convingător ficțiunea unei "arte balcanice" în absența unor trăsături estetice, stilistice sau tematice comune care să justifice această etichetă[20].

Deși multe din produsele artistice din această regiune prezintă identități dislocate și procese de reconstrucție a memoriei colective fragmentate și disipate, opțiunea pentru un limbaj "internațional" precum cel al artei video le oferă o dimensiune "nespecifică". În practica artistică, deconstrucția stereotipurilor identiare vehiculate de

media internațională despre români a constituit unul dintre resorturile imaginilor produse de grupul SuBREAL. *Draculaland* este un exemplu concludent de suprapunere a unor asemenea stereotipuri provenite dintr-un imaginar romantic în care naționa-lismul, brutalitatea și fascinația violenței se împletesc în imaginea vampirului, devenită curând un semnificant cultural de larg consum. O critică acerbă a exotizării masculinității din spațiul ex-sovietic, asociată unei imagini brutale și barbare, a fost utilizată prin intermediul performance-ului de artistul rus Oleg Kulik care, în expoziția *Interpol* din 1996, acționând asemeni unui câine, a mușcat spectatorii, scandalizând publicul încântat să privească spectacolul animalic înscenat de artist. Metoda critică utilizată de Kulik poate fi asociată *supra-identificării* cu imaginea ideologică, teoretizată de Slavoj Zizek în cazul proiectelor grupului artistic LAIBACH în Slovenia anilor optzeci. Asociind psihanaliza cu critica ideologiei, Zizek consideră că artiștii care aleg să submineze în acest fel modelele identitare "naturalizate" de un anumit discurs ideologic asumă literalmente imaginea impusă de ceilalți (în cazul grupului LAIBACH, cu imaginea opresivă a Tatălui) pentru a o împinge la absurd, expunându-i lipsa de fundamente raționale.

Eurocentrismul și vocea subalternului

Strâns legat de teoria postcolonială, termenul de *eurocentrism* desemnează procesul prin care un mod particular de a înțelege și de a reprezenta lumea, considerat universal, este de fapt rezultatul hegemoniei, fiind exportat de anumite centre de putere economică și politică și impunându-se prin violență asupra celorlalte culturi. În termenii lui Gerardo Mosquera, eurocentrismul nu este nimic altceva decât o formă de etnocentrism universalizată[21]. Utilizarea critică a acestui termen în ultimele decenii ale secolului XX a afectat radical maniera contemporană de de articulare al istoriei artei. Gândirea colonială a impus de asemenea un vocabular în termenii căruia culturile non-occidentale pot fi înțelese și se pot descrie pe sine, precum și un sistem de evaluare potrivit căruia cultura colonizată este cel mult derivată, marginală în raport cu cea a colonizatorului, considerată "originară".

În urma acestor critici s-a dezvoltat o sensibilitate acută cu privire la modul în care o anumită imagine de sine a occidentului a fost impusă asupra canonului istoriei artei. De pildă, relativitatea modurilor de cartografiere și clasificare geografică a disciplinelor de studiu în Statele Unite ale Americii, observată de Robert S. Nelson, a atras atenția asupra faptului că noțiuni precum Est și Vest, precum și noțiuni precum arta orientului mijlociu sau arta extremului orient sunt relative la situarea observatorului[22]. Modul în care catalogăm un anumit tip de artă trădează asumpții nechestionate cu privire la importanța locului de unde privim (în acest caz, Statele Unite), considerat centrul unei anumite perspective asupra istoriei artei. Astfel, termenii în care arta este descrisă de istoricii de artă nu sunt neutri din punct de vedere ai politicilor culturale. Vocabularul descrierii și sistemul de clasificare a artelor introduc ierarhii implicite în discursul istoriei și criticii de artă.

În artele vizuale, teama de celălalt, asociat "primitivului", a condus arta modernă la o denigrare a culturii aborigine, apreciată ca simplu fenomen estetic sau spectacol vizual, fără a fi înțeleasă, și redată superstițiilor și miturilor de care societatea europeană, secularizată, s-a debarasat în urma reformei iluministe. Analizele artei utilizând instrumente teoretice de inspirație post-colonială au atras atenția asupra violenței prin intermediul căreia anumite artefacte din zona africană sau din Oceania au fost traduse în termenii specifici culturii europene prin amplasarea în muzee precum *Musée du Quai Branly* și considerate artistice datorită trăsăturilor lor formale, asemeni practicilor muzeale regresive practicate în modernitate. Deși formele contemporane de dispunere iau în considerare funcția lor ritualică specifică situării lor culturale originare, precum și faptul că în multe culturi africane, însuși termenul occidental de artă nu există, ele continuă să exotizeze aceste artefacte dotate cu o putere "spirituală", cu o "aură" pierdută pentru privitorul contemporan[23].

Una dintre cele mai influente critici ale eurocentrismului din prisma politicilor reprezentării culturale specifice expozițiilor bienale de artă contemporană a fost adusă de Gerardo Mosquera, care a observat o dilemă cu care culturile indigene se confruntă astăzi. Cele din urmă fie adoptă discursul și setul de valori specific lumii

occidentale, riscând să rămână inferioare acesteia prin atributele sale "derivate", fie aleg să își prezinte "alteritatea", riscând astfel să sucombe politicilor (auto)exotizante care transformă străinul într-un artefact spectacular[24]. Transformarea politicilor multiculturale în spectacole de consum și absorbția acestora în cadrul sistemului capitalist global a fost observată și de alți critici culturali, precum Slavoj Žižek, în opinia căruia ideologia universalistă devine hegemonică doar atunci când este colorată cu anumite elemente particulare care o fac eficientă[25]. Paradoxul etnocentrismului rezidă, în opinia lui Žižek, în faptul că multe dintre formele culturale care se prezintă antropologului sunt, de fapt, imagini despre sine oferite de indigeni privirii celuilalt în scopul satisfacerii expectanțelor acestuia.

Aceste intuiții au fost utilizate de numeroși artiști asociați estetic unui "grotesc stereotipic"[26]. Aceștia au exacerbat stereotipurile rasiale până la punctul unei explozii critice. De pildă, artistul britanic Rotimi Fani-Kayode au expus stereotipurile erotice asociate masculinității de culoare prin intermediul unor costumații exotice extravagante, iar mai recent, artistul african Romulad Hazoumé a utilizat imaginarul modernist primitivizant asociat măștilor africane pentru a realiza ironice colaje din obiecte găsite (canistre de plastic, resturi de metal și sârmă) care pun în evidență latura economică a modernismului și implicațiile sale colonialiste. Reciclând aceste deșeuri, Hazoumé ironizează estetizarea culturii "native" expunând mecanismele de exploatare și precaritatea economică la care acestea sunt încă supuse.

Dominația discursului eurocentric în istoria artei, înțeles ca discurs al unor colectivități aparținând rasei albe, de sex predominant masculin și aparținând claselor sociale bogate a fost de asemenea chestionată în arta contemporană, subliniindu-se relativitatea acestor poziții. Andres Serrano inversează relațiile de putere implicite prezente în autoportrete canonice din istoria artei, iar Yinka Shonibare a utilizat postura unor portrete coloniale realizate de Joshua Reynolds sau William Hogarth, inversând însă rolurile și raporturile de putere dintre colonizat și colonizator.

Yinka Shonibare, *Jurnalul unui dandy Victorian* (detaliu), fotografie, 1998 (afiș în metroul londonez, foto: Oana Maria Nae)

Dominația conceptuală a discursului etnocentric a ridicat astfel întrebări semnificative cu privire la posibilitățile articulării identității "locale" în afara cadrelor deja impuse de discursul dominant. Împrumutând termenul de subaltern din gândirea lui Antonio Gramsci, pentru care acest termen desemna grupurile sociale aflate sub controlul hegemonic al elitelor, Gayatri Chakravorty Spivak l-a extins pentru a se referi la orice grup care este subordonat sau subjugat pe baze entice, rasiale, religioase sau sexuale[27]. Între aceste categorii, subiecții colonizați din "lumea a treia", îndeosebi indienii aflați sub dominația colonială britanică, constituie pentru Spivak un obiect de studio privilegiat. Interogațiile sale, influențate de deconstrucția derridiană, au sublinat un aspect important al relațiilor de putere dintre cultura hegemonică și cea colonizată: din ce loc poate vorbi subalternul? În opinia cercetătoarei americane de origine indiană, dominația culturală se extinde nu doar asupra conținutului discursului, ci și asupra posibilității însăși de a vorbi și a te face auzit. Vocea subalternului este astfel redusă la tăcere în măsura în care ea nu se articulează din interiorul sferei discursului dominant și nu corespunde vocabularului și normelor sale[28].

Atentă la această problemă, Spivak a remarcat de asemenea faptul că, în etica discursului, vocea subiecților colonizați tinde să fie înlocuită de cea a reprezentanților acestora, a interpreților autorizați ai acestor culturi care aparțin culturilor hegemonice. Chestionând

impulsurile culturii dominante de a restaura discursul suprimat al fostelor colonii pe scena globală a culturii, Spivak a contestat această tendință aparent emancipatoare drept o problemă implicită a "politicilor interpretării". Faptul de a vorbi "în numele altora" ar reprezenta o nouă formă de subjugare care replică inegalitățile structurale pe care pretinde a le nivela prin caracterul său compensatoriu[29]. Însă nici recursul la figura "informatorului nativ" nu reprezintă o soluție mai fericită, întrucât aceasta comportă permanent riscul diferențierii celuilalt prin exotizare și astfel, prin marginalizare.

Globalizare și localitate

După cum a remarcat Arjun Appadurai, intensificarea canalelor și mediilor de comunicare și a fenomenului migrației sociale la sfârșitul secolului XX au contribuit decisiv la transformarea imaginației și imaginarului cultural ca trăsătură constitutivă a subiectivității moderne. Telemedierea, virtualizarea locului și mobilitatea spațială a indivizilor au condus la suprapunerea unor fragmente culturale în diasporele tot mai numeroase și mai dense. Acestea au creat astfel premisele constituirii unui nou imaginar colectiv, al unei lumi interconectate, caracterizate de Marshall Mc. Luchan prin expresia "satul global"[30]. Cu toate acestea, după cum observă Appadurai, comunicarea în cadrul social contemporan afectat de procesul de globalizare se caracterizează mai curând printr-un grad ridicat de fragmentare și de neregularitate în care sincronicitatea dintre producători și destinatari este mereu întreruptă prin faptul că ambii se află în continuă mișcare. Astfel, nici producătorii culturali și nici publicurile nu se mai pot limita la o anumită apartenență locală, națională sau regională[31]. Dimpotrivă, globalizarea creează traiectorii neregulate ale comunicării și schimburilor interumane care traversează granițele naționale, producând o intensificare a spațiului public diasporic. Potrivit lui Appadurai, globalizarea a condus la efecte multiple, care depășesc utopia comunicării nelimitate și micșorarea spațiului, la care s-ar putea adăuga, după cum observa Paul Virilo, intensificarea vitezei[32]. Aceasta corespunde unei transformări radicale a experienței atașamentului și apartenenței la o "casă", expansiune

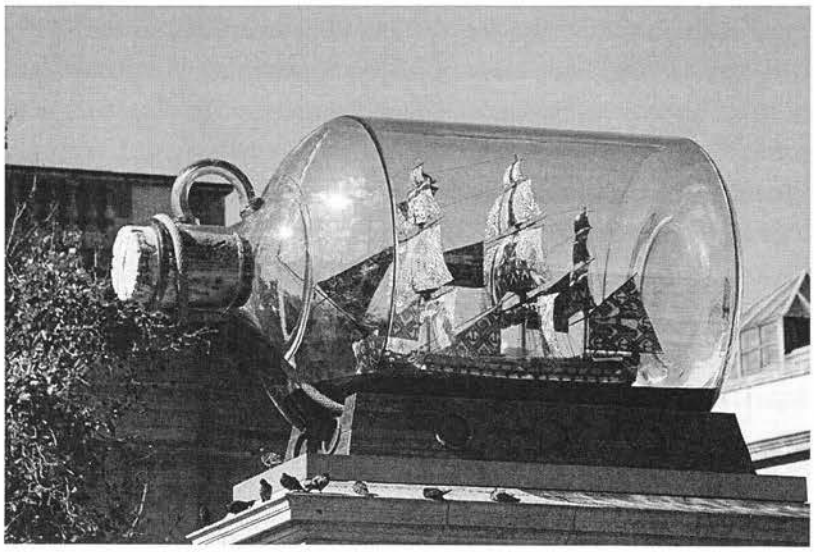
descrisă de societatea cosmopolită și de comportamentul cultural al turistului, pentru care ficțiunea "casei" ca punct de întoarcere permanentă este însoțită de sentimentul claustrării într-un singur loc. Această paradigmă a mobilității sociale transformă experiența inițiatică a călătorului într-o formă estetică de experimentare a culturii[33]. Figura postmodernă a turistului este secondată de cea a vagabondului, emblematică pentru subiecții marginalizați sociali a căror constantă delocalizare este capabilă să instanțieze ordinea simbolică a spațiului social și marcajele teritoriale pe care aceasta le aduce cu sine.

Globalizarea nu este însă echivalentul spațial al modernității, întrucât globalizării îi corespund în egală măsură micșoarea spațiului dintre elite, transformarea relațiilor dintre producători și consumatori, fracturarea relațiilor dintre muncă și viața de familie (și flexibilizarea acestor raporturi), precum și a liniilor de demarcație între identificări locale și atașamente naționale[34]. În aceste condiții, imaginația colectivă a fost utilizată nu pentru a creea fantezii private, ci pentru a inventa moduri de apropriere a mesajului și canalelor media, facând posibilă o "comunitate a sentimentului", specifică unui grup de oameni care imaginează și simt lucrurile împreună[35].

Descriind intersecția dintre global și local, precum și modalitățile în care imaginarul global afectează reprezentarea spațială a unor colectivități, Appadurai a atras atenția asupra modului în care cultura însăși devine cvasi-sinonimă cu etnicitatea, desemnând naturalizarea anumitor artibuite (materiale, lingvistice sau teritoriale), devenind esențială identității colective. Mobilizarea conștientă a diferențelor culturale, în scopul unor politici transnaționale este caracterizată de Appadurai drept *culturalism*[36]. *Multiculturalismul* desemnează, în acest caz, conștiința acestor diferențe, asumată prin intermediul politicilor identității la nivelul reprezentărilor naționale sau transnaționale. Dacă discursul multicultural desemnează recunoașterea diferențelor culturale și a interacțiunii dintre acestea, criticii acestui concept au atras atenția asupra faptului că discursul multicultural reprezintă o nouă ideologie a toleranței care esențializează și astfel menține diferențele și inegalitățile pe care pretinde a le suprima.

În acest context, termenul de "localitate" dobândește o importanță deosebită. Pentru Appadurai, o anumită situare geografică este tradusă în "localitate" prin intermediul discursului cultural. Ea este o caracteristică a vieții sociale mai curând decât o trăsătură geografică stabilă. Astfel, termenul de localitate desemnează o anumită calitate fenomenologică și relațională mai curând decât o caracteristică spațială, de ordin scalar, cuprinzând moduri de interacțiune umană și un anumit simț al imediatului și exprimată prin forme de acțiune și sociabilitate. Prin contrast termenul de *vecinătate* descrie localizarea spațio-temporală și materializarea formală a localității[37].

Considerând faptul că localitatea este produsul conflictual și schimbător reprezentărilor și actelor performative mai curând decât un dat spațio-temporal omogen, Appadurai atrage de asemenea atenția asupra pericolelor discursului etnocentric, care esențializează asumite trăsături culturale și mobilizează o prezumtivă globalizare a reprezentărilor culturale în detrimentul celor locale. În fapt, localitatea nu reprezintă o identitate deja existentă. Transformând acest concept într-un construct discursiv, Appadurai atrage atenția asupra faptului că "nativii" sunt de multe ori rezultatul unor operații interpretative și a unor modalități de încadrare practicate de etnograf mai curând decât un dat cultural stabil și omogen.



Yinka Shonibare, *Nelson's Ship in a Bottle*, Trafalgar Square, Londra 2010 (sursa: Wikimedia Commons)

Prin urmare, ceea ce se modifică în condițiile globalizării este tocmai articularea sa culturală și socială. Astfel, producerea socială a localității constituie o dimensiune fragilă și contestată în contextul mobilizării spațiale și migrației forței de muncă, al șubrezirii statelor-națiune și intensificării schimburilor între comunități diasporice, precum și al dezvoltării tehnologiilor contemporane care virtualizează vecinătatea[38].

Artistul ca etnograf

În practica artistică a anilor nouăzeci, metoda etnografică a fost asociată de Hal Foster artiștilor care utilizează antropologia drept știință a alterității, luându-și drept obiect cultura, pentru a construi o cercetare interdisciplinară și contextuală a acesteia mizând pe aspectul auto-reflexiv al antropologiei. Caracterul interdisciplinar al metodelor de cercetare și construcție al discursului artistic constituie un pas important în direcția a ceea ce altă dată Michael Fried denunțase drept refuzul autonomiei artelor vizuale în câmpul culturii și orientarea către teatralitate, înțeleasă de Fried drept "spațiul aflat între arte"[39]. Potrivit lui Foster, practica antropologică a artiștilor contemporani combină munca semiologului culturii, pentru care viața socială este construită asemenea unui text conform unei ordini simbolice lizibile (descifrabile cu metodele de decodificare adecvate) și a muncii de teren a etnografului pentru care contextul prezintă o prezență referențială și asigură re-centrarea subiectului.

Ca exemple, Foster aduce în discuție opere emblematice ale anilor nouăzeci, precum cele realizate de Lothar Baumgarten, René Green sau Mark Dion. În primul caz, Baumgarten a realizat inscripții ale numelor comunităților de indieni nativi de pe teritoriul Americii de Nord și de Sud în diverse contexte instituționale de expunere, în care aceste însemne marcate pe corpul instituției dobândeau semnificații discursive distincte în funcție de locul în care erau articulate. De pildă, în Muzeul Guggenheim din New York acestea păreau a sugera necesitatea unor noi cartografii care să depășească distincțiile dintre modern și primitiv, nord și sud, iar în instalația realizată pentru Museum Fridericianum în cadrul expoziției *Documenta 7* din 1982

aceste nume sugerau latura invizibilă a iluminismului european[40]. Explorând modul în care discursul naturii este rezultatul unor discursuri ştiinţifice, reprezentări ficţionale şi modele de expunere vizuală, Mark Dion explorează dezastrele ecologice şi relaţia dintre logica colecţionării şi cartografiile coloniale.

Consecinţele estetizării acestor practici de cercetare artistică privesc tocirea sarcinii critice a artei, conducând la "transformarea lor într-un eveniment muzeal în care instituţia importă critica, fie sub forma unui spectacol al toleranţei or în scopul inoculării (împotriva unei critici întreprinse de instituţie în interiorul instituţiei)"[41]. Ambele strategii şi efecte culturale sunt discutate de Foster în raport cu cadrul instituţional al muzeului împotriva căruia acestea pot fi lecturate drept practici deconstructive, menite să "expună şi mai apoi să reconsidere codificări instituţionale ale artei şi artefactelor – cum anume obiectele sunt transformate în evidenţe istorice sau exemple culturale, investite cu valoare şi investite emoţional de privitori."[42]

Critica pe care o aduce Foster acestui tip de practici etnografice este aceea că scenariul antropologic pendulează între critica autorităţii şi complicitatea cinică cu aceasta. Potrivit lui Foster, artistul-etnograf nu doar că presupune că locul este întotdeauna în afara ariei sale de cercetare, aparţinând celuilalt, dar şi faptul că celălalt nu are posibilitatea de a se prezenta decât în forma sa exotizată, ca străin, precum şi faptul că acesta are un acces privilegiat şi neproblematic la propria sa cultură[43]. Astfel, iniţiind o descentrare a artistului ca autoritate culturală prin faptul de a lăsa celuilalt sarcina de a colabora la construirea unui discurs cultural, modelul etnografic care transformă critica identităţii economice într-o critică a identităţii culturale contribuie la reconstruirea celuilalt în manieră neo-primitivistă în interiorul cadrului artistic. Astfel, el contribuie deseori la auto-legitimarea şi auto-împuternicirea artiştilor[44].

Identitate naţională şi esenţialism strategic

Una dintre cele mai discutabile noţiuni identitare este cea naţională. Potrivit lui Benedict Anderson, identitatea naţională este rodul unui imaginar colectiv, constituindu-se prin intermediul

narațiunilor istorice facilitate de dezvoltarea mijloacelor de comunicare în spațiul public începând cu modernitatea[45]. În opinia lui Anderson, națiunea este un artefact cultural, un produs al modernității în care sunt implicate mai multe paradoxuri, printre care cel mai evident este cel al caracterului normativ al identității naționale ca identitate universală (fiecare individ ar trebui să aparțină unei națiunii), în pofida faptului că împlinirea idealurilor universaliste ale iluminismului sunt în contradicție cu specificul particular al identității naționale. Pentru a oferi o definiție de lucru, putem asuma opinia lui Anderson potrivit căreia națiunea reprezintă o comunitate politică imaginară (întrucât interacțiunea dintre membrii săi nu este una directă), devenită posibilă odată cu răspândirea culturii scrise în Europa modernă, imaginată atât ca limitată intern cât și ca suverană[46]. În acest fel, noțiunea de națiune se bazează pe omogenitatea sa ca grup social, capacitatea de a citi și anonimitatea membrilor săi[47]. În anumite situații în care această identitate imaginară devine un însemn identitar, etnocentrismul și discursul naționalist se combină, conducând la violente conflicte care au lăsat urme adânci în memoria subiecților. Conflictele din spațiul fostei Yugoslavii, a cărei dezintegrare a reprezentat o simultană resurecție a naționalismului, au determinat mulți artiști să reconsidere aceste tendințe esențialiste. În lucrarea video *I am Milica Tomic* (1999), artista de origine sârbă Milica Tomic explorează articularea discursivă, retorică și performativă a multiplelor identități naționale, care sunt produsul identificării subiectului vorbirii cu identitatea pe care o exprimă lingivistic. Diversele identități pe care artista le asumă pe rând expun astfel lipsa de trăsături substanțiale, de natură etnocentrică, care să susțină respectivele însemne identitare. Pentru Tomic, identitatea națională este o categorie nominală, însă caracterul instabil al acestei identități lasă urme asupra subiecților care se supun unui asemenea proces repetat de identificare.

În alte situații, stabilitatea identității naționale nu reprezintă o ficțiune problematică, ci un instrument de luptă pentru emancipare. De pildă, potrivit lui Frantz Fanon, gândirea colonială a impus delegitimarea statelor-națiune în favoarea marilor blocuri economice. Însă, tot atât de adevărat este faptul că, în confruntare cu tendința tot

mai accentuată a intelectualilor nativi de a-și regăsi originile într-un trecut pre-colonial glorios, discursul colonial a operat o drastică resemnificare a acestui trecut național[48]. Nu de puține ori, așadar, discursul cultural al naționalismului în colonii ia forma unei mișcări politice revoluționare, în care intelectualii (și implicit, artiștii) încearcă să expună realitățile crude ale opresiunii coloniale.

Astfel, asumarea temporară a naturii fixe a unei anumite identități colective, precum în situația discursului de eliberare națională indicat de Fanon, poate fi realizată strategic în scopul ascuțirii diferențelor și asumării unor poziții ferme de luptă. Astfel, combinând critica post-colonială cu cea a societății patriarhale realizată de pe poziții feministe, Gayatri Chakravorty Spivak a utilizat termenul de *esențialism strategic* pentru a descrie necesitatea adoptării temporare a unei poziții definite, marcate, pentru a servi unor interese politice concrete[49]. În opinia sa, adoptarea unei anumite poziții din care cineva vorbește (cea a femeii, sau cea a unui Indian, arab sau roman) poate fi necesară, în pofida caracterului problematic al unei asemenea operații, pentru a putea evidenția hegemonia discursului partriarhal și colonial. O asemenea strategie este prezentă în tendințele culturilor post-coloniale de a-și esențializa trecutul pre-colonial în căutarea unei identități culturale strategice. Recursul la nostalgia romantică a unui trecut glorios, pre-colonial, precum și rasializarea culturii dincolo de limitele naționale nu pot constitui însă decât stadii temporare în procesul de articulare a identității asumat ca angajament politic de ordin critic[50].

Identitate hibridă și traducere culturală

Dacă discursul imperial a presupus naturalizarea unor origini culturale și resemnificarea trecutului istoric al populațiilor colonizate, interacțiunea dintre cele două culturi a dat naștere unor forme transculturale produse în zonele de contact dintre acestea. Aceste forme transculturale sunt asociate identității "hibride"[51]. Termenul de hibriditate culturală este îndeosebi asociat scrierilor lui Homi K. Bhabha, care a subliniat interdependența dintre colonist și colonizat, insistând asupra caracterului bidirecțional al interacțiunii culturale ce

afectează ambele culturi[52]. Spre deosebire de concepția binară promovată de Said, care a insistat asupra caracterului hegemonic al culturii dominante înțeleasă ca o formă de omogenitate culturală, Bhabha a contestat deoptrivă omogenitatea și logica bivalentă a acestui discurs, promovând o concepție despre identitate ca entitate culturală plurivalentă, fluidă și instabilă[53].

În opinia lui Bhabha, dacă *diversitatea* culturală, specifică multiculturalismului, desemnează un obiect empiric al cunoașterii, pândit de pericolul exotizării și al reificării culturale a diferenței într-un discurs esențialist, *diferența* culturală desemnează articularea unei identități eterogene, fluctuante, hibride în spațiul comunicării lingvistice[54]. Potrivit acestei concepții, distincțiile dintre identități fixe, gata constituite, sunt înlocuite cu procese de diferențiere lingvistică care presupun interacțiune și *traducere culturală*. Inversând concepția comună cu privire la identitatea populației afectată de procesul de colonizare, Bhabha susține astfel că în spațiul cultural nu există identitate culturală pură, necontaminată. Orice identitate este, așadar, rezultatul interacțiunii dintre mai multe culturi. Astfel, Bhabha a încercat să ofere un nou sens termenului de hibriditate culturală, plasând diferența și instabilitatea semnului în centrul sistemului său de gândire și dezavuând astfel contațiile negative îndeobște asociate acestui termen. Sensul inițial al termenului provenea din interiorul unei concepții puritaniste asupra culturii care ascundea prejudecăți rasiale exprimate prin termeni precum "creolizare" sau "metisaj".

Actul enunțării diferenței presupune existența unui al "treilea spațiu" care permite traducerea între două culturi diferite, precum și articularea poziției enunțiative a subiectului într-un anumit timp și spațiu care întrerupe omogenitatea prezumtivă a culturii imperialiste. Deși nereprezentabil, acest "al treilea spațiu" permite articularea diferenței culturale, făcând ca orice discurs asupra originii să fie lipsit de sens și permițând oricăror semne să fie apropriate, istoricizate și reinterpretate din nou. Necesar articulării diferenței culturale, acest al treilea spațiu are la rândul său o dimensiune istorică și culturală[55]. Prin intermediul acestei noțiuni, Bhabha a indicat potențialul subversiv, disruptiv și creator al conceptului de hibriditate culturală, producând

un spațiu cultural nou, în care polaritățile culturale sunt dizolvate. Corelat acestui concept, procesul de traducere culturală conectează elemente culturale provenind din discursuri diferite, producând "intervenții" asupra discursului dominant. Discursul cultural este astfel produs în mod polifonic, ca intersecție a mai multor voci, provenind din multiple centre de putere și de interes.

Cu toate acestea, mai multe voci critice au remarcat neutralitatea mai curând postulată a acestui spațiu terțiar în care are loc traducerea culturală, insistând asupra replicării raporturilor de putere în termenii binari pe care Bhabha îi contestă în actul traducerii. De pildă, în opinia lui Amar Acheraiou[56], ideea potrivit căreia al treilea spațiu destabilizează puterea și dualismele sale, conducând, potrivit lui Paul Gilroy, la o epocă a "umanismului post-rasial" este contestabilă întrucât este utopică. Această utopie conduce la o versiune plată de comunicare culturală, în care domnește entropia, care maschează voința de putere inerentă procesului de traducere culturală. Potrivit lui Acheraiou, traducătorul cultural este inevitabil implicat în acțiunea de a consolida puterea unei anumite colectivități sau de a o submina prin însăși alegerea termenilor. Astfel, actul traducerii culturale face parte din dispozitivele culturale de tip imperialist, prin intermediul cărora o cultură își consolidează dominația culturală și își produce alteritatea, penetrând, apropriind și manipulând reprezentările culturale ale indigenilor.

De asemenea, autori de inspirație marxistă precum Aljaz Ahmad au subliniat caracterul diaspori-centric al discursului despre hibriditate, practicat de autori pentru care strămutarea și dislocarea identitară constituie o metonimie a condiției post-coloniale globale. Astfel, o narațiune specifică unor grupuri sociale minore este generalizată drept o condiție globală, asemeni discursului eurocentric reclamat de autori precum Said sau Mosquera[57]. Dacă pentru Homi Bahabha sau Paul Gilroy, însăși ideea de hibriditate indică o formă de rezistență culturală a indigenilor a căror cultură nu este în întregime reprimată, inserându-se în cultura colonizatorului, pentru alți autori el reprezintă un concept a cărei forță critică este tocită.

Printre criticile aduse discursului post-colonial am putea aminti de asemenea observațiile lui Gayatri Chakravorty Spivak, potrivit căreia identitatea de gen, rasă și clasă sunt întotdeauna suprapuse, fiind rezultatul unor articulări conjuncturale în cadrele unui anumit discurs și în raport cu un anumit context cultural. Prin urmare, aceste identități ar trebui abordate holistic și nu ca identități separate[58]. Discursul post-colonial care izolează doar una dintre aceste identități riscă să rămână orb la alte tipuri de inegalitate, limitându-și astfel pretențiile și efectele emancipatoare. Spivak însăși a devenit critică cu privire la propriile sale poziții, îndeosebi cu privire la conceptul de „subaltern" pe care l-a popularizat în scrierile sale pentru a desemna multiple categorii de identitate marginală sau oprimată. În opinia sa, femeia care vorbește în colonii este de două ori oprimată.

Spivak a atras de asemenea atenția asupra faptului că discursul anti-esențialist a devenit între timp un discurs lipsit de conținut și de miză politică, utilizând termeni precum "postmodernism" sau "deconstrucție" care susțin o anumită formă de elitism cultural, slăbind potențialul critic al acestui discurs și riscând să restaureze alte forme de dominație culturală[59].

---

[1] Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, Sage Publishing, Londra, 2007, p. 216

[2] *Ibidem*

[3] *Ibidem*, pp. 216-217

[4] Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self And Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, Stanford, 1991, pp. 50-54

[5] *Ibidem*, p. 70

[6] Chris Barker, *op. cit.*, p. 220

[7] Stuart Hall, "Who Needs Identity?", în Stuart Hall și Paul du Gay (ed.) *Questions of Cultural Identity*, Sage Publishing, Londra, 1996, pp. 5-6

[8] Chris Barker, *op. cit.*, p. 230

[9] Marita Sturken and Linda Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001, p. 104

[10] Jae Emerling, *Theory for Art History*, Routledge, Londra/New York, 2005, p. 230

[11] Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1978, p. 54

[12] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 221

[13] Edward W. Said, *op. cit.*

[14] Bill Ashcroft, Gareth Griffins and Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Routledge, Londra/New York, 2000, pp. 155-157

[15] *Ibidem*

[16] Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Alfred Knopf, New York, 1993, p. 66

[17] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 223

[18] Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, Oxford, 1997

[19] *Ibidem*, pp. 8-13

[20] Dianee Amel, "Specifically Balkan Art. Does it Exit?", *Third Text,* vol. 21, no. 2, 2007, Louisa Avgita, "The Balkans Does Not Exist", *Third Text,* vol. 21, no. 2, 2007, pp. 215-221

[21] Gerardo Mosquera, "The Marco Polo Syndrome. Some problems around Art and Eurocentrism", în Zoya Kocur și Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, Londra, 2005, p. 219

[22] Robert S. Nelson, „The Map of Art History", *The Art Bulletin*, vol 79, no. 1, 1997

[23] Donald Preziosi și Claire Farago, *Art Is Not What You Think It Is*, Blackwell Publishing, Londra, 2012, pp. 55-59

[24] Gerardo Mosquera, *op. cit.,* pp. 220-222

[25] Slavoj Žižek, "Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism", in *New Left Review*, I/225, September-October 1997

[26] Hal Foster *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism, Anti-Modernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004, p. 641

[27] Jae Emerling, *op. cit.,* p. 228

[28] Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1995, pp. 24-29

[29] *Ibidem*

[30] Marshall Mc. Luhan, *Understanding Media*, Gingko Press, 2003, p.6

[31] Arjurn Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, p. 4

[32] Paul Virilio, *Spațiul Critic*, trad. Sebastian Big, Editura Idea, Cluj, 2001

[33] Zygmunt Bauman, "From Pilgrim to Tourist – Or a Short History of Identity" în S. Hall și P. du Gay (ed.), *Questions of Cultural Identity*, Sage Publishing, Londra, 1996, pp. 18-37

[34] Arjun Appadurai, *op. cit.*, p. 10

[35] *Ibidem*, p. 8

[36] *Ibidem*, p. 13

[37] *Ibidem*, p. 178-179

[38] *Ibidem*, pp. 178-193

[39] Hal Foster *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism, Anti-Modernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004, p. 627

[40] *Ibidem*, p. 625

[41] Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996, pp. 182-183

[42] *Ibidem*

[43] *Ibidem*, p.173

[44] *Ibidem*, pp. 184-186

[45] Benedict Anderson, *Imaginary Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra and New York, 1991,

[46] *Ibidem*, pp. 5-7

[47] Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, Routledge, Londra, 1990

[48] Frantz Fanon, "National Culture", în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1995, pp. 153-158

[49] Gayatri Chakravorty Spivak, *In other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Routledge Classics, New York/Londra, 2006, p. 281

[50] Chidi Amuta, "Fanon, Cabral and Ngugi on National Liberation", în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1995, p. 159

[51] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Routledge, Londra, 2003. p. 118

[52] Homi K. Bhabha, "Cultural Diversity and Cultural Differences", în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1995, pp. 206-212

[53] Amar Acheraiou, *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization*, Palgrave Macmillan, 2011, p.90

[54] Homi K. Bhabha, "Cultural Diversity and Cultural Differences", în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1995, p. 206

[55] *Ibidem,* p. 208

[56] Amar Acheraiou, *op. cit.*, p. 93

[57] *Ibidem*, p. 108

[58] Jae Emerling, *op. cit.*, p. 231

[59] Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1999, pp. 335-339

BIBLIOGRAFIE

INTRODUCERE:

Acheraiou, Amar, *Questioning Hybridity. Post-Colonialism and Globalization*, Palgrave Macmillan, New York, 2011

Archer, Michael, *Art since 1960*, Thames and Hudson, Londra, 2002

Benett, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, Londra/New York, 1995

Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin, New York/Londra, 1972

Boutang, Yann Moulier, *Cognitive Capitalism*, Polity Press, Londra, 2012

Bryson, Norman, "The Gaze in the Expanded Field", în Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Ninetienth Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1992

Demetrescu, Ruxandra, *Artă și cunoaștere. Teoria purei vizualități în contextul artistic al modernității*, Editura RAO, București, 2005

Doy, Gene, *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture,* IB Tauris & co., Londra/New York, 2005

Doy, Gen, *Materializing Art History*, Berg, Oxford, 1998

Gheorghe, Cătălin, *Condiția critică. Studiile vizuale în critica culturală, critica de artă și arta critică*, Editura Institutul European, Iași, 2010

Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge Mass./Londra, 1994

Hopkins, David, *After Modern Art*: *1945-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000

Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley /Los Angeles, 1994

Jenks, Chris,"The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction", în Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, Routledge, Londra, 1995

Jenks, Chris (ed.), *Visual Culture*, Routledge, Londra, 1995

Marazzi, Christian, *Capital and Affects: The Politics of Language Economy*, Semiotext(e), Los Angeles/New York, 2011

Mercer, Kobena, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Routledge, Londra/New York, 1994
Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Londra, 1999
Mitchell, Timothy, *Colonising Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988
Oroveanu, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Editura Meridiane, București, 2000
Pop, Doru, *Ochiul și corpul. Modern și Postmodern în filosofia culturii vizuale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005
Rațiu, Dan Eugen, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001
Rațiu, Mara, *Arta ca activitate socială*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011
Ricoeur, Paul, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, trad. Magdalena Popescu și Valentin Protopopescu, Editura Trei, București, 1998
Rose, Gillian, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, Londra/Thousand Oaks, 2001
Žižek, Slavoj, *Zăbovind în negativ. Kant, Hegel și critica ideologiei*, trad. Irina-Marta Costea, Editura ALL, București, 2001
Virno, Paolo, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), Los Angeles/New York, 2004

CAPITOLUL 1:

Adorno, Theodor, "Valery Proust Museum", în *Prisms*, trans. S. and S. Weber, The MIT Press, Cambridge MA, 1983
Adorno, Theodor, *Teoria estetică*, trad. Andrei Corbea, Gabriel Hajdecuble, Cornelia Eșianu, Editura Paralela 45, Pitești, 2006
Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)", în Slavoj Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, Londra, 1994
Barthes, Roland, *Mitologii*, trad. Maria Carpov, Editura Institutul European, Iași, 1997

Bates, Thomas R., "Gramsci and the Theory of Hegemony", în *Journal of the History of Ideas*, vol. 36, no. 2, 1975
Benett, Tony, *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, Londra/ New York, 1995
Benjamin, Walter, *Iluminări*, trad. Catrinel Peșu, Editura Idea, Cluj, 2002
Benjamin, Walter, "Scurtă istorie a fotografiei", în *IDEA Artă + Societate,* no. 30-31, 2008
Benjamin, Walter, "Autorul ca producător", în *IDEA Artă + Societate,* no. 30-31, 2008
Berardi "Bifo", Franco, *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*, Minor Compositions, Londra, 2011
Bishop, Claire, "Outsourcing Authenticity? Delegated Performance in Contemporary Art" în Claire Bishop și M. Sladen (ed.), *Double Agent* (exh. cat.), Institute of Contemporary Arts, Londra, 2008
Boldizonni, Francesco, *Means and Ends: The Idea of Capital in the West 1500-1970*, Palgrave Macmillan, New York, 2008
Brown, Matthew Cullerne, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven, 1998
Buchloh, Benjamin H. D., "Arta conceptuală 1962-1969. De la estetica administrării la critica instituțiilor", în *IDEA Artă + Societate*, no. 25, 2006
Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press, Manchester, 1984
Cartwright, Lisa, Marisa Sturken, *Practices of Looking. An Introduction in Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2002
Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*, Routledge, Londra, 2007
Clark, T. J., *Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Harper & Row, New York, 1985
Eagleton, Terry, *Ideology*, Verso, Londra, 1991
Emerling, Jae, *Theory for Art History*, Routledge, New York/Londra, 2005
Greenberg, Clement,"Pictura modernistă", în *IDEA Artă + Societate*, no. 18, 2004

Greenberg, Clement,"Avangardă și kitsch", în *IDEA Artă + Societate*, no. 18, 2004
Groys, Boris, „Marx after Duchamp or the Artist's Two Bodies", în *e-flux journal*, vol. 19, no. 10, 2010
Hall, Stuart, "Encoding, Decoding", în Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1993
Hall, Stuart, "Cultural Studies: Two Paradigms" în John Storey (ed.), *What is Cultural Studies?,* Arnold, Londra, 1996
Hardt, Michael și Negri, Antonio, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2001
Harris, Jonathan, *The New Art History. A Critical Introduction*, Routledge, Londra/New York, 2002
Hauser, Arnold, *The Sociology of Art*, Routledge, & The University of Chicago Press, Londra/New York/Chicago, 1982
Hauser, Arnold, *The Philosophy of Art History*, Northwestern University Press, 1985
Johnson, Richard, "What is Cultural Studies Anyway?" în John Storey (ed.), *What is Cultural Studies?,* Arnold, Londra, 1996
Jones, Caroline A.,"Biennial Culture: A Longer History", în Elena Filopovic, Mariene val Hal și Solveig Ovsterbo (eds.), *The Biennial Reader*, Bergen Kunsthall & Hatje Cantz, Bergen/Ostfildern, 2010
Lazaratto, Maurizio, "Immaterial Labor", în Paolo Virno și Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006
Loxley, James, *Performativity*, Routledge, Londra/New York, 2006
Mardsen, Joanna Woods, *Renaissance Self-Portraiture*, Yale University Press, New Haven, 1988
Michaud, Yves, *L'art a l'état gazeux*, Stock, Paris, 2003
Minor, Vernon Hyde, *Art History's History*, ediția a II-a, Prentice Hall, New Jersey, 2001
O' Sullivan, Tim *et. al.*, *Concepte fundamentale din ştiinţele comunicării şi studiile culturale*, Editura Polirom, Iaşi, 2001
Pietz, William, "Fetish", în Robert Nelson și Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, ediția a II-a, The University of Chicago Press, Chicago, 2003

Rose, Gillian, *Visual Methodologies, An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, Londra/Thousand Oaks, 2001
Standing, Guy, *Precariat: The New Dangerous Class*, Bloomsbery Academic, 2011
Steyerl, Hito, "Digital Debris: Spam and Scam", în *October*, vol. 138, 2011
Stallabras, Julian, *Art Incorporated*, Oxford University Press, Oxford, 2004
Thwaites, Tony *et. al.*, *Tools for Cultural Studies: An Introduction,* Palgrave Mc.Millan, Melbourne, 1994
Weber, Max, *Economy and Society*, vol. 2, University of California Press, Berkeley, 1978
Williamson, Judith, *Decoding Advertisments: Ideology and Meaning in Advertising*, Marion Boyars, New York, 1978
Žižek, Slavoj (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, Londra, 1994

CAPITOLUL 2:

Bataille, Georges, "Critical Dictionary", în Charles Harrison și Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900 -1990*, Blackwell, Londra, 1992
Bataille, Georges, *Erotismul*, trad. Dan Petrescu Editura Nemira, București, 2005
Bennet, Jill, *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford, 2005
Bowie, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, Manchester, 1990
Bowie, Malcom, *Lacan*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2003
Bryson, Norman, "The Gaze in the Expanded Field", în Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988
Cartwright, Lisa, Marita Sturken, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001
Caruth, Cathy, *Trauma. Explorations in Memory*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1995

De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, trad. Ilie Constantin, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968
Emerling, Jae, *Theory for Art History*, Routledge, Londra/New York, 2005
Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, Londra/New York, 1996
Evola, Julius, *Transgresiuni. Ofensele Artei*, Editura Vellant, Bucureşti, 2008
Fiest Jess, Friest Gregory, *Theories of Personality*, McGraw-Hill, New York, 2009
Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996
Foster Hal *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004
Freud, Sigmund, "Eul și Se-ul" în *Opere*, vol. III, *Psihologia Inconștientului*, trad. Gilbert Lepădatu, George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2004
Freud, Sigmund *Opere,* vol.3, *Psihologia Inconștientului*, trad. Gilbert Lepădatu, George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2004
Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 10, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 1999
Freud, Sigmund, *On Sexuality*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1977
Freud, Sigmund, "Doliu și melancolie", în Sigmund Freud, *Opere*, vol. 3, *Psihologia Inconștientului*, trad. Gilbert Lepădatu, George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu , Editura Trei, București, 2004
Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor*, trad. Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, București, 1993
Harris, Johnattan, *Art History:The Key Concepts*, Routledge, Londra/ New York, 2006
Holly, Michael Ann, "Witnessing an Annunciation", în Mieke Bal și Inge E. Boer (eds.), *The Point of Theory*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1994
Kofmann, Sarah, *L' enfance de l'art. Une interpretation de l'esthetique freudienne*, Edition Payot, Paris, 1970

Krauss, Rosalind, Yve Alain Bois, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997
Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Rutierez, Columbia University Press, New York, 1982
Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, trad. Margaret Waller, Columbia University Press, New York, 1984
Lacan, Jacques, *Funcția și câmpul vorbirii în psihanaliză*, trad. Editura Univers, București, 2000
Lacan, Jacques, *The seminar of Jacques Lacan*, Cartea a II-a, în Jacques-Alain Miller (ed.), *The Ego in Freud's Technique of Psychoanalysis (1954-1955)*, Norton, New York, 1991
Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques Alain Miller, Norton, New York, 1981
Lacan, Jacques, "The Gaze", în Sunil Manghani, Arthur Piper și Jon Simmons (eds.), *Images. A Reader*, Sage Publications, Londra, 2006
Leader, Darian, „The Schema L" în Bernard Burgoyne (ed.), *Drawing the Soul. Schemas and Models in Psychoanalysis*, Karnak, Londra, 2003
Lee, Johnattan Scott, *Jacques Lacan*, University of Massachussets Press & G. K. Hall & co, 1991
Lippard, Lucy (ed.), *Surrealists on Art*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1970
Mc. Luhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Routledge Classics, Londra/New York, 2001
Mellard, D. James, *Beyond Lacan*, SUNY Press, New York, 2006
Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema*, Macmillan, Londra, 1982
Metz, Christian, "The All-Percieving Subject", în Sunil Manghani (ed.), *Images. A Reader*, Arthur Piper and Jon Simmons, Sage Publications, Londra, 2006
Mulvey, Laura, *Woman as Image (Man as Bearer of Look)*, în Sunil Manghani (ed.), *Images. A Reader*, Arthur Piper and Jon Simmons, Sage Publications, Londra, 2006
Pietz, William, "Fetish", în Robert S. Nelson și Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003
Rancière, Jacques, *The Aesthetic Unconscious*, Polity Press, 2010

Ricoeur, Paul, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, trad. Magdalena Popescu şi Valentin Protopopescu, Editura Trei, Bucureşti, 1998
Ricoeur, Paul, *Conflictul Interpretărilor. Eseuri de hermeneutică*, trad. Horia Lazăr, Editura Echinox, Cluj, 1999
Solomon, Deborah, *Jackson Pollock*, Rowman& Littlefield, New York, 2001
Spilius, Elizabeth Bott *et. al.*, *The New Dictionary of Kleinian Thought*, Routledge, Londra, 2011
Tismăneanu, Vladimir, *The Crisis of Marxist Ideology in Eastern Europe: The Poverty of Utopia*, Routledge, Londra/New York, 1988
Todorov, Tzvetan, "The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre", în David Sandner (ed.),*Fantastic Literature. A Critical Reader*, Praeger Publishers, Westport/Londra, 2004
Žižek, Slavoj, "I Hear You with my Eyes or the Invisible Master", în Renata Salecl și Slavoj Žižek (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham, 1999

CAPITOLUL 3:

Barker, Chirs and Darius Galasinzki, *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*, Sage Publications, Londra/Thousand Oaks/ New Dehli, 2001
Barthes, Roland, *S/Z,* Cape, Londra, 1974
Barthes, Roland, *Camera luminoasă*, trad. Virgil Mlesnita, Editura Idea, Cluj-Napoca, 2010
Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguing Books, Londra, 1972
Bois, Yve Alain, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1993
Burnham, Jack, "System Aesthetics", în Donna de Salvo (ed.), *Open Systems: Rethinking Art C. 1970*, Tate Publishing, Londra, 2005
Carroll, Noël, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, Londra, 1999
Cârâc, Ioan S., *Teoria și practica semnului*, Institutul European, Iași, 2003
Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basis*, Routledge, Londra, 2007

Eco, Umberto, *O teorie a semioticii*, trad. Cezar Popescu și Costin Popescu, Editura Meridiane, București, 2003
Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, trad. Cornel Mincu Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2006
Gombrich, Ernst H., *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Londra, Phaidon, 1982
Goodman, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols,* Hackett Publishing, Indianapolis, 1976
Greenberg, Clement, „Pictura modernistă", în *Idea Artă + Societate*, no. 18, 2004
Hall, Stuart, „Encoding/Decoding", în Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Londra, 2001
Halsall, Francis, *Systems of Art*, Peter Lang, Oxford/Bern/Berlin/New York/Wien, 2008
Holly, Michael Ann, *Historical Imagination and the Rethoric of the Image*, Cornell University Press, Ithaca, 1996
Jakobson, Roman, *Selected Writings*, Vol. 2 Word and Language, The Hague, Paris/ Mouton, 1971
Krauss, Rosalind, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2002
Lafont, Cristina, *The Linguistic Turn in Hermeneutic Philosophy*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2002
La Grange, Ashley, *Basic Critical Theory for Photographers*, ediția a 2-a, Focal Press/Elsevier, Oxford/Burlington, 2007
Lippard, Lucy, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object 1966–1972*, University of California Press, Berkeley, 1997
Manovich, Lev, "The Avant-Garde as Software", în *Art Nodes*, University of California, 2002, http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/manovich1002/manovich1002.html, accesat pe 4.03.2012
Mitchell, W. T., *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994
Panofsky, Erwin, *Artă și semnificație*, trad. Ștefan Stoenescu, Editura Meridiane, București, 1980

Rațiu, Dan Eugen, *Disputa modernism-postmodernism*, Editura Dacia, Cluj, 2001
Ricoeur, Paul, *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică*, trad. Horia Lazăr, Editura Echinox, Cluj, 1999
Rorty, Richard (ed.), *The Linguistic Turn. Essays on Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago, 1992
Shanken, Edward, "Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art" în Michael Corris (ed.), *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
Silverman, Kaja, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, Oxford/New York, 1983
Wells, Liz, *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, Londra, 2004

CAPITOLUL 4:

Bal, Mieke, *Quoting Carravagio. Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, 2001
Bal, Mieke și Bryson, Norman, „Semiotics and Art History", în *Art Bulletin*, vol. 73., no.2, 1990
Barthes, Roland, „Death of the Autor", în *Image. Music. Text*, trad. Stephen Heath, Fontana Press, Glasgow, 1977
Barthes, Roland, „From Work to Text", în Josue V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Poststructuralist Criticism*, Cornell University Press, 1979
Baudrillard, Jean, "The Hyper-Realism of Simulation", în Charles Harrison și Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Wiley-Blackwell, Oxford/ Malden, 1999
Baudrillard, Jean, "The Precession of Simulacra", în Charles Harrison și Paul Wood (eds.), *Art in Theory: 1990-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 2003
Baudrillard, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, Editura Comunicare.ro, București, 2008
Bourriaud, Nicolas, *Estetica relațională. Postproducție*, trad. Cristian Nae, Editura Idea, Cluj, 2007

Buchloh, Benjamin H.D. , "A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*," în *October,* vol. 48, 1989
Camille, Michel, "Simulacrum", în Robert S. Nelson și Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003
Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*, Routledge, Londra/New York, 2002
Culler, Jonathan, *Teoria literară*, trad. Mihaela Dogaru ,Editura Cartea Românească, București, 2003
Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 2007
Danto, Arthur C., *Philosophizing Art. Selected Essays*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ Londra, 2001
Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, trad. Toader Saulea, Editura Babel, București, 1995
Deleuze, Gilles, *Logic of Sense*, Columbia University Press, New York, 1990
Derrida, Jacques, "Structura, semnul și jocul în discursul științelor umane", în *Scriitura și diferența*, trad. Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, Editura Univers, București, 1998
Derrida, Jacques, *On Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore/Londra, 1976
Derrida, Jacques, „Afterword: Towards an Ethics of Discussion", în *Limited Inc.*, Northwestern University Press, 1988
Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987
Fawcett, **Barbara,** "Post-structuralism", în Lidia M. Given (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research*, vol. 2., Sage Publications, Londra, 2008
Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996
Foster, Hal *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004
Foster, Hal, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, The Bay Press, Washington, 1985

Foucault, Michel, *Ordinea discursului*, trad. Ciprian Tudor, Eurosong & Book, București, 1998
Foucault, Michel, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, trad. Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Editura Idea, Cluj, 2004
Fraser, Andrea,"From Critique of Institutions to an Institution of Critique", în John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurich, 2006
Groys, Boris, *Despre Nou. Eseu de economie culturală,* trad. Aurel Codoban, Idea, Cluj-Napoca, 2003
Hall, Stuart, „The Work of Representation", în Stuart Hall (ed.), *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Putblications, Londra/Thousand Oaks/New Dehli, 2003
Harris, Johnattan, *Art History:The Key Concepts*, Routledge, Londra/ New York, 2006
Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, University of Illinois Press, Chicago, 2000
Jameson, Frederic,"Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism", în Thomas Docherty (ed.),*Postmodernism. A Reader*, Harvester Wheatsheaf, Londra, 1993
Jameson, Frederic, Deconstruction of Expression" in Charles Harrison și Paul Wood (eds.), *Art in Theory: 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Wiley-Blackwell, Oxford, 1999
Joselit, David, *American Art since 1945*, Thames and Hudson, Londra, 2005
Krauss, Rosalind, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2002
Kristeva, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Litterature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980
Lévi-Strauss, Claude, *Gândirea sălbatică*, trad. I. Pecher, Editura Polirom, Iași, 2011
Loxley, James D., *Performativity*, Routledge, Londra/New York, 2007
Manovich, Lev, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2001
Marshall, James D., "Performativity: Lyotard and Foucault through Searle and Austin", în *Studies in Philosophy and Education*, 18 (5), 1999, pp. 309-317

Owens, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londra, 1994
Platon, "Sofistul", în *Opere Complete*, vol. 6, trad.Constantin Noica, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989
Rațiu, Dan Eugen, *Disputa modernism-postmodernism*, Editura Dacia, Cluj, 2001
Stoichiță, Victor Ieronim, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii epocii moderne*, trad. Andrei Niculescu, Editura Humanitas, București, 2012
Storr, Robert, *September: A History Painting*, Tate Publishing, Londra, 2010
Suvaković, Misko, "Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans", în Ales Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londra, 2003
Young, Robert, "Post-structuralism. An Introduction", în *Untying the Text. A Post-structuralist Reader*, Routledge, Londra/New York, 1981

CAPITOLUL 5:

Agamben, Giorgio, *What is An Apparatus and other Essays*, Stanford University Press, Stanford, 2009
Bazin, Germain, "The Museum Age: Foreword", în Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Wiley-Blackwell, Malden/Oxford, 2012
Becker, Howard S., *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, 1982
Benett, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Practice*, Routledge, Londra/New York, 1995
Best, Steven și Kellner, Douglas, "Foucault and the Critique of Modernity" în Steven Best și Douglas Kellner (eds.), *Postmodern Theory: Critical Interrogations,* Guilford Press, New York, 1991
Bîlbă, Corneliu D., *Hermeneutică și discontinuitate. Studii de arheologie discursivă*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 2011

Bonta, Mark și Protevi, John, *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edingburgh University Press, Edingburgh, 2004
Boyne, Roy, "Foucault and Art", în Paul Smith și Carolyn Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2002
Buskirk, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2005
Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Londra, 1999
Crary, Johnatan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, Cambdridge, Mass./Londra, 1992
Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, ediţia a 4-a, The MIT Press, Cambridge Mass., 2000
Dickie, George, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974
Deleuze, Gilles, "Postscript on the Societies of Control", în *October,* no. 59, 1992
Deleuze, Gilles și Guattari, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, Paris, 1980
Deutsche, Rosalind, „Architecture of the Evicted", în Zoya Kocur și Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, Oxford/ Malden, 2005
Diamond, Irene, Lee Quinby (eds.), *Feminism & Foucault. Reflections on Resistance*, Northwestern University Press, Evanston, 1988
Doy, Gen, *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture*, IB Tauris & Co Ltd., Londra/New York, 2005
Duncan, Carol, "The Museum as Ritual" în Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History. A Critical Anthology,* Oxford University Press, Oxford, 2009
Emerling, Jae, *Theory for Art History,* Routledge, Londra/New York, 2005
Foster, Hal *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004
Foucault, Michel, "The Subject and Power", în *Critical Inquiry*, vol. 4, 1982

Foucault, Michel, *Istoria Sexualității*, trad. Cătălina Vasile, Editura de Vest, Timișoara, 1995
Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, trad. Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Editura Univers, București, 1996
Foucault, Michel, *Arheologia cunoașterii,* trad. Bogdan Ghiu, Editura Univers, București, 1999
Foucault, Michel,"Altfel de spații", în *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri. 1963-1984*, trad. de Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali si Sebastian Blaga, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
Foucault, Michel, *Ce este un autor? Studii şi conferinţe*, trad. Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Editura Idea, Cluj, 2004
Foucault, Michel, *A supraveghea și a pedepsi*, trad. Bogdan Ghiu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005
Foucault, Michel, *Puterea psihiatrică*, trad. Irina Andrea Szekely și Iuliu-Silviu Szekely, Editura Idea, Cluj, 2006
Foucault, Michel, *Nașterea biopoliticii*, trad. Bogdan Ghiu, Editura Idea, Cluj, 2007
Fraser, Andrea,"From Critique of Institutions to an Institution of Critique", în John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zürich, 2006
Graw, Isabelle, "Field Work", în *Flash Art*, November/December, 1990
Graw, Isabelle, „Beyond Institutional Critique" în John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zürich, 2006
Habermas, Jürgen, *Discursul filosofic al modernității*, trad. Gilbert V. Lepădații, Ionel Zamfir și Marius Stan, Editura All, București, 2000
Hardt, Michael și Negri, Antonio, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 2000
Jay, Martin, *Downcast Eyes*: *The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993
Kaye, Nick, *Site-specific art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, Londra/New York, 2000
Kosuth, Joseph, "Art after Philosophy", în Alexander Alberro și Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1999
Krauss, Rosalind, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2002

Lalvani, Suren, *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*, State University of New York Press, 1996
Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Wiley-Blackwell, Oxford and Malden, 1991
Lemke, Thomas, *Biopolitics: An Advanced Introduction*, New York University Press, New York, 2011
Mills, Sara, *Michel Foucault*, Routledge, Londra/ New York, 2003
O' Doherty, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, 1986
Pintilie, Ileana, „The Private and the Public Body in Communism", în Zdenka Badovinac (ed.), *The Body and the East*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1999
Pollock, Griselda, *Differencing the Cannon: Feminist's Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, Londra/New York, 1999
Pollock, Griselda, „Feminism/Foucault – Surveillance/Sexuality" în Michael Ann Holly, Kieth Moxey și Norman Bryson (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994
Preziosi, Donald, „Brain of the Earth's Body", în Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts,* Blackwell Publishing, Oxford, 2004
Raunig, Gerald și Ray, Gene (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Mayflyb ooks, Londra, 2009
Rogoff, Irit, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, Routledge, Londra, 2000
Rose, Gillian, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, Londra/Thousand Oaks, 2001
Schiller, Friedrich, "Scrisori privind educația estetică a omului", în Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, trad. Gheorghe Ciorogaru, Editura Univers, Bucuresti, 1981
Sousloff, Katherine M.,"Michel Foucault and the Point of Painting", în Dana Arnold (ed.), *Art History. Contemporary Perspectives on Method*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2010
Stein, Judith E., "Sins of Omission: Fred Wilson's Mining the Museum", în *Art in America*, October, 1993

Tagg, John, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, MacMillan, Londra, 1988
Ward, Frazer, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", în *October*, no. 73, 1995
Wells, Liz, *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, Londra, 2004

CAPITOLUL 6:

Bishop, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", în *October*, no. 110, 2004
Bishop, Claire (ed.), *Participation*, Whitechapel & The MIT Press, Cambridge Mass., 2006
Bourriaud, Nicolas, *Estetica relațională*, trad. Cristian Nae, Editura Idea, Cluj, 2007
Debord, Guy, *Societatea spectacolului*, trad. Ciprian Mihali și Radu Stoenescu, Editura Est, București, 2001
Doherty, Claire (ed.), *Situations*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2009
Foster, Hal, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996
Foster, Hal, "Arty Party", în *Londra Review of Books*, vol. 25, no. 23, 2003
Foster, Hal, "An Archival Impulse", în *October*, no. 110, 2004
Habermas, Jürgen, *Sfera publică și transformarea ei structurală*, trad. Janina Ianosi , Editura Comunicare.ro, București, 2005
Kester, Grant H., *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londra, 2004
Kester, Grant H., *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham/Londra, 2011
Kravagna, Christian, "Working on the Community. Models of Participatory Practice", 1998, http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm
Kwon, Miwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2004

Lind, Maria, "The Collaborative Turn" în Johanna Billing, Maria Lind și Lars Nilsson (eds.), *Taking The Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, Londra, 2007
Lyotard, Jean François, *Le Différend,* Editions Minuit, Paris, 1983
Martin, Stewart, "Critique of Relational Aesthetics", în *Third Text*, vol. 21, no. 4, 2007
Meyer, James, „The Functional Site; Or, the Transformation of Site-Specificity", în Erika Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, University Of Minnesota Press, Minneapolis, 2003
Nancy, Jean Luc, *The Inoperative Community*, trad. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland și Simona Shawney, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991
Papastergiadis, Nikos, "Collaboration in Art and Society. A Global Pursuit of Democratic Dialogue", în Jonathan Harris (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Blackwell Publishing, Oxford, 2011
Rancière, Jacques, *Dissensus: On Aesthetics and Politics*, Continnuum, Londra/New York, 2010
Rancière, Jacques, *Împărtășirea sensibilului. Estetică și politică*, trad. Ciprian Mihali, Editura Idea, Cluj, 2013
Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, Verso, Londra, 2009
Sheikh, Simon, *In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments*, b_books, Berlin, 2005

CAPITOLUL 7:

Acheraiou, Amar, *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization*, Palgrave Macmillan, New York, 2011
Amel, Dianee, "Specifically Balkan Art. Does it Exit?", în *Third Text,* vol. 21, no. 2, 2007
Amuta, Chidi, "Fanon, Cabral and Ngugi on National Liberation", în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths și Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader,* Routledge, Londra și New York, 1995
Anderson, Benedict, *Imaginary Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra/New York, 1991

Appadurai, Arjurn, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996
Ashcroft, Bill; Griffins, Gareth; Tiffin, Helen, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Routledge, Londra/New York, 1995
Avgita, Louisa, "The Balkans Does Not Exist", în *Third Text,* vol. 21, no. 2, 2007
Barker, Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, Sage Publishing, Londra, 2007
Bauman, Zygmunt, "From Pilgrim to Tourist – Or a Short History of Identity" în S. Hall și P. du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage Publishing, Londra, 1996
Bhabha, Homi K., *Nation and Narration*, Routledge, Londra, 1990
Bhabha, Homi K., "Cultural Diversity and Cultural Differences", în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths și Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader,* Routledge, Londra/New York, 1995
Emerling, Jae, *Theory for Art History*, Routledge, Londra/New York, 2005
Fanon, Frantz, "National Culture" în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths și Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1995
Foster, Hal *et. al.*, *Art Since 1900. Modernism, Anti-Modernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, Londra, 2004
Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Turn of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1996
Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity. Self And Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, Stanford, 1991
Hall, Stuart, "Who Needs Identity?", în Stuart Hall și Paul du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity*, Sage Publishing, Londra, 1996
Mc. Luhan, Marshall, *Understanding Media*, Gingko Press, Berkeley, 2003
Mosquera, Gerardo, "The Marco Polo Syndrome. Some problems around Art and Eurocentrism", în Zoya Kocur și Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, Oxford, 2005
Nelson, Robert S., „The Map of Art History", în *The Art Bulletin*, vol 79, no. 1, 1997

Preziosi, Donald; Farago, Claire, *Art Is Not What You Think It Is*, Blackwell Publishing, Oxford, 2012
Said, Edward W., *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1978
Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, Alfred Knopf, New York, 1993
Spivak, Gayatri Chakravorty, *In other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Routledge Classics, New York/Londra, 2006
Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1999
Spivak, Gayatri Chakravorty, "Can the Subaltern Speak?", în Bill Ashcroft, Gareth Griffiths și Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londra/New York, 1995
Sturken, Marita; Cartwright, Linda, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001
Todorova, Maria, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, Oxford, 1997
Virilio, Paul, *Spațiul Critic*, trad. Sebastian Big, Editura Idea Cluj, 2001
Zizek, Slavoj, "Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism", în *New Left Review*, I/225, September-October 1997

Cristian Nae este doctor în filosofie, teoretician şi critic de artă. Predă discipline precum „Estetica artelor vizuale", „Filosofia artei" şi „Teorii contemporane ale artei şi vizualităţii" la Universitatea de Arte George Enescu din Iaşi. Fost bursier NEC-Adevărul şi Getty-NEC al Institutului de Studii Avansate „Colegiul Noua Europă" din Bucureşti. Este membru al mai multor asociaţii profesionale precum AICA (Asociaţia Internaţională a Criticilor de Artă), CAA (College Art Association, SUA) sau ESA (European Society for Aesthetics), precum şi în colectivul de redacţie al revistelor ştiinţifice META şi ARTMARGINS.